

MESTRADO INTEGRADO  
ARQUITETURA

A IGREJA DE SANTA IRIA, UM REGRESSO AO PASSADO  
Projeto de Intervenção

Maria Helena de Sousa Mota Riesenberger Bernardo

M  
2018



Maria Helena de Sousa Mota Riesenberger Bernardo. A Igreja de Santa Iria, Um Regresso ao Passado: Projeto de Intervenção



M.FAUP 2018

A Igreja de Santa Iria, Um Regresso ao Passado  
Projeto de Intervenção

Maria Helena de Sousa Mota Riesenberger Bernardo





*Aos meus pais*

A presente dissertação segue o novo Acordo Ortográfico. As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre pela autora.



## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Joaquim Teixeira, orientador da presente dissertação, por me ter elucidado nas dúvidas que foram surgindo e pelas questões que me colocou, as quais contribuíram para o desenvolvimento do trabalho.

À família Valle, proprietários da Igreja do Convento de Santa Iria, que me permitiu o acesso à sacristia e a consulta dos documentos que possuía.

À Câmara Municipal de Tomar, que me disponibilizou os documentos da Igreja do Convento de Santa Iria que tinha nos seus arquivos.

Ao Arquiteto Gabriel Andrade e Silva, por todo o conhecimento que me transmitiu durante o período em que fui sua estagiária.

Ao Professor Doutor Alberto Lage, por me ter dado o empurrão inicial, necessário para começar a presente dissertação.

À Professora Carla Garrido de Oliveira, pela orientação dada no trabalho de grupo realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa.

Aos elementos do meu grupo, João Oliveira, Xavier Seixas, Giulia Piazza e Elizabetta Bruni, pelas horas passadas em conjunto para a realização do trabalho, no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa.

E, finalmente, aos meus pais, por sempre me terem acompanhado e apoiado nesta longa jornada, desde o momento em que idealizei ser arquiteta até à concretização do curso, e do sonho. O meu eterno obrigada.



## Resumo

A presente dissertação tem como objetivo explorar, desenvolver, investigar e refletir sobre a metodologia de intervenção no património edificado, tendo como foco principal os edifícios de carácter religioso.

Partindo de um trabalho académico desenvolvido no âmbito da disciplina da História da Arquitetura Portuguesa, estuda-se o caso particular da Igreja do Convento de Santa Iria, erigida no início do século XVI, que, pelo seu valor arquitetónico, se torna um objeto de estudo relevante e de interesse para a realização de uma proposta de intervenção. Esta obra foi alvo de diversas transformações ao longo do tempo, das quais se destacam a introdução de elementos barrocos no seu interior, no princípio do século XVII, e o corte do coro alto e do coro baixo do seu volume, no final do século XIX, da qual resultou a diminuição da sua dimensão e consequente alteração das suas proporções.

De uma abordagem introdutória aos temas principais que constituem o estado da arte sobre a temática em apreço, designadamente, a história das teorias da intervenção no património e o estudo de casos considerados relevantes na analogia com o objeto de estudo, desenvolveu-se uma metodologia de intervenção pensada para responder aos problemas e necessidade específicos do edifício em estudo.

Como tal, a proposta apresentada é o resultado de uma reflexão que partiu do estudo das origens, da história, das transformações e do contexto atual da Igreja do Convento de Santa Iria, com o intuito de devolver a dignidade ao edifício e de o reconectar com a comunidade de Tomar.

Palavras-chave: Igreja do Convento de Santa Iria; Tomar; Património Edificado; Proposta de Intervenção.



## **Abstract**

The purpose of the following thesis is the exploration, development, research and reflection of the intervention methodology in built heritage, having as main focus the religious buildings.

Starting from an academic work developed for the subject of History of Portuguese Architecture, it is studied the peculiar case of the Convent Church of Santa Iria, erected in the beginning of the XVI century, that, thanks to its architectural value, becomes a relevant study object and with interest for the execution of an intervention proposal. This building was the target of several transformations over time, of which highlights the introduction of baroque elements in its interior, in the beginning of the XVII, and the removal from its volume of the high and low choir, at the end of the XIX century, resulting in the diminishing of its size and the change of its proportions.

From an introductory approach to the main themes of the history of intervention in built heritage and from the study of references of interventions, considered relevant for the object that is being studied, a methodology of intervention was developed, thought with the intent to solve the problems and needs of the building that is being studied.

As such, the presented proposal is the result of a reflection that started from the study of the origins, the history, the transformations and the current context, with the goal of returning the building's dignity and to reconnect it with the community of Tomar.

**Keywords:** Church of the Convent of Santa Iria; Tomar; Built Heritage; Intervention Proposal.



## **Lista de Acrónimos**

CMT - Câmara Municipal de Tomar

DG - Diário do Governo

DGEMN - Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC - Direção-Geral do Património Cultural

IAPH - Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

IHRU - Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana

IIP - Imóvel de Interesse Público

IPA - Inventário do Património Arquitetónico

IRC - Índice de Reprodução de Cor

MN - Monumento Nacional

PCAFCCCE - Processo de Candidatura a Apoio Financeiro da Comissão Europeia

RIPM - Relatório de Intervenção da Pintura Mural

RIPT - de Intervenção da Pintura do Teto

RIT - Relatório de Intervenção do Telhado

RLO - Registo de Licenças de Obra

SIPA - Sistema de Informação para o Património Arquitetónico





## Sumário

<b>Resumo.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>7</b>
<b>Lista de Acrónimos.....</b>	<b>9</b>
<b>1. Introdução.....</b>	<b>15</b>
<b>2. A Intervenção no Património Edificado.....</b>	<b>19</b>
2.1. Sinopse dos Principais Princípios Práticos de Intervenção no Património Edificado.....	19
2.1.2. <i>Os Diferentes Âmbitos da Intervenção no Património.....</i>	<i>30</i>
2.2. Intervenções de Referência.....	32
2.2.1. <i>Igreja de São Mamede de Vila Verde, Porto, 2003-2008.....</i>	<i>35</i>
2.2.2. <i>Capela da Misericórdia de Arouca, Aveiro, 2001.....</i>	<i>43</i>
2.2.3. <i>Igreja do Santo Cristo da Saúde, Málaga, Espanha, 2013-2014.....</i>	<i>49</i>
<b>3. O Contexto Existente.....</b>	<b>61</b>
3.1. A Origem do Povoado de Tomar.....	61
3.2. As Caraterísticas do Local do Convento e da Igreja.....	65
3.2.1. <i>A Localização.....</i>	<i>65</i>
3.2.2. <i>O Rio.....</i>	<i>65</i>
3.2.3. <i>A Caraterização do Solo.....</i>	<i>66</i>
3.2.4. <i>Os Fatores Climatéricos.....</i>	<i>67</i>
3.3. A Ordem de Santa Clara.....	69
3.3.1. <i>O Papel da Igreja na Comunicação com o Exterior.....</i>	<i>71</i>
3.3.2. <i>A Função da Portaria.....</i>	<i>74</i>

3.4. O Convento Feminino de Tomar e a sua Igreja.....	77
3.5. A Caracterização Arquitetónica do Convento .....	87
3.5.1. <i>A Torre</i> .....	90
3.5.2. <i>O Pego de Santa Iria</i> .....	91
3.5.3. <i>O Claustro</i> .....	94
3.5.4. <i>A Sala do Capítulo</i> .....	97
3.5.5. <i>O Palácio Frei António de Lisboa</i> .....	99
3.5.6. <i>O Arco das Freiras</i> .....	101
<b>4. A Igreja do Convento de Santa Iria</b> .....	103
4.1. O Enquadramento da Igreja no século XVI.....	103
4.2. A Igreja.....	111
4.2.1. <i>A Capela-Mor</i> .....	113
4.2.2. <i>A Capela dos Valle</i> .....	118
4.2.3. <i>A Capela de São Francisco</i> .....	119
4.2.4. <i>A Sacristia</i> .....	121
4.3. As Transformações da Igreja.....	125
4.3.1. <i>A Demolição do Coro</i> .....	125
4.3.2. <i>As Transformações de 1610</i> .....	127
4.3.3. <i>As Intervenções de 1926 e de 1995</i> .....	133
<b>5. A Proposta de Intervenção para a Igreja do Convento de Santa Iria</b> .....	141
5.1. Levantamento Geométrico.....	141
5.2. Análise do Existente.....	155
5.2.1. <i>Elementos de Valor</i> .....	155

5.2.2. <i>Anomalias</i> .....	183
5.2.3. <i>Danos Estruturais</i> .....	197
5.3. A Ideia de Intervenção.....	199
5.3.1. <i>Primeira Reflexão</i> .....	200
5.3.2. <i>Proposta de Intervenção</i> .....	202
5.4. Plano de Manutenção.....	221
<b>6. Conclusões</b> .....	225
<b>Fontes Bibliográficas</b> .....	231
<b>Referências das Figuras</b> .....	239
<b>Anexos</b> .....	257



## 1. Introdução

A escolha do tema da presente dissertação surge de uma inquietação resultante da observação da existência de uma certa negligência relativamente ao património edificado, a qual leva a uma crescente degradação do mesmo e, conseqüentemente, ao seu esquecimento e à perda da sua autenticidade.

A seleção do objeto de estudo decorreu de um primeiro contacto que houve com a obra, na realização do trabalho académico no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa. Trata-se da Igreja do Convento de Santa Iria de Tomar. O interesse pela presente investigação foi ainda motivado pela frequência da disciplina de Restauro, na Faculdade de Arquitetura de Roma Tre, em Itália, no âmbito do programa de Erasmus.

Uma vez que o trabalho realizado para a disciplina de História da Arquitetura Portuguesa serviu como base de ponto de partida do objeto em estudo, importa apresentar uma nota mais pormenorizada sobre o mesmo. Esse primeiro estudo teve como objetivo compreender as várias expressões existentes na igreja e como estas se conectavam entre si. Foi por isso feita uma análise individual dos espaços da capela-mor, da capela dos Valle e da capela de S. Francisco, relacionando-os sempre com o autor que se considerou como sendo o responsável pelo desenho do todo, João de Castilho. Por outro lado, deu-se particular destaque à investigação dos azulejos, por se ter encarado estes elementos como sendo os unificadores de todas as manifestações arquitetónicas existentes na igreja.

Atentando, agora, na presente dissertação, o seu foco principal será, portanto, a apresentação de uma proposta de intervenção para a Igreja do Convento de Santa Iria, a qual, como o nome indica, fazia parte de um conjunto edificado conventual, que se encontra atualmente em ruínas e onde a própria igreja, apesar

de já ter sido alvo de intervenções, apresenta certos sinais de degradação. Encara-se, por isso, com a necessidade de intervir neste edifício religioso, com o objetivo da sua salvaguarda e valorização. No entanto, para se poder fazer uma proposta de intervenção, a pergunta que se deve colocar, e que é feita inúmeras vezes, é: qual o procedimento correto para intervir num edifício de valor patrimonial?

Consequentemente, a metodologia de investigação iniciou-se com uma revisão bibliográfica a dois principais temas: a história da intervenção no património histórico monumental, desde o Renascimento até à atualidade, através do estudo das diferentes teorias e documentos internacionais; e a análise interpretativa de exemplos de obras que possam constituir referências que contribuam para uma maior compreensão do modo como se deve apresentar uma estratégia de intervenção para o caso em análise.

Seguidamente, empreendeu-se um estudo mais aprofundado, que parte do geral para o particular, para compreender o contexto em que o caso em estudo surgiu e em que se encontra, uma vez que o conhecimento da sua história e da sua situação atual constituem dados incontornáveis para o desenvolvimento de uma estratégia de intervenção que lhe seja apropriada. Considerou-se, por isso, importante contemplar a própria formação de Tomar, as origens e princípios da Ordem de Santa Clara, a composição dos espaços do seu convento e a cronologia deste edificado e do seu templo religioso. Todo este processo é indispensável, uma vez que é igualmente necessário entender em que contexto surgiu a igreja e que transformações a sua própria envolvente foi sofrendo, posto que estes fatores também influenciaram as alterações sofridas no próprio edifício.

Sucessivamente, entra-se na fase de análise e de estudo da Igreja do Convento de Santa Iria, começando-se por identificar os movimentos arquitetónicos que contribuíram para o seu desenho inicial e passando-se, de seguida, para um estudo detalhado sobre o edifício, os seus elementos arquitetónicos e as modificações neste realizadas, as quais foram desde a remoção de parte do seu

edificado até à adição de novos componentes.

Finalmente, foca-se na proposta de intervenção, assim como na sua valorização como elemento patrimonial constituinte da cidade de Tomar, tendo em conta, numa primeira fase, a análise do existente, para melhor diagnosticar o seu estado de conservação atual e, numa segunda, a proposta de intervenção, que considera quais os problemas a tratar.

Uma das bases para a proposta deveu-se à verificação de que existiu um afastamento por parte da comunidade da Igreja do Convento de Santa Iria, apesar do seu imenso valor arquitetónico, histórico e simbólico. Ainda que esteja relacionada com o local onde se crê ter ocorrido o martírio da santa padroeira da cidade, devido ao facto de ter ficado encerrada durante muitos anos, por um período de aproximadamente um século, a ligação antes existente entre a população e o edifício foi perdida.

Como tal, tem-se como objetivo a reconexão dos tomarenses com a igreja, devolvendo este espaço à comunidade, e, em simultâneo, restituindo, a esta última, a sua dignidade como edifício pertencente à categoria de património edificado, através de uma proposta que tem em consideração a sua história e a sua memória, e que integra um novo programa para o edifício, o qual se adequa às necessidades atuais, sendo que, durante o desenvolvimento deste processo, irá ser tido em consideração o complexo assunto que é a intervenção em património edificado.

Deste modo, convocam-se três percursos de investigação, os quais se interseitam ao longo do trabalho e que vão constituir quatro diferentes capítulos: a análise de exemplos de referência da história da arquitetura; a contextualização e o estudo da Igreja do Convento de Santa Iria; e a apresentação da proposta de intervenção.



1. Danos causados no Vale de Kathmandu, Nepal, por um terremoto, em 2015.



2. Inundação da cidade de Ayutthaya, Tailândia, causada pelas cheias de 2011.



## **2. A Intervenção no Património Edificado**

### **2.1. Sinopse dos Principais Princípios Práticos de Intervenção no Património Edificado**

Para que exista uma melhor compreensão do complexo assunto que é a intervenção em património edificado, que servirá como base para a formalização de uma proposta de intervenção para a obra em estudo, é necessário perceber a evolução das doutrinas que constituem a história do restauro em edifícios com valor patrimonial e que tiveram como objetivo estudar este tema. Esta temática foi desenvolvida e pensada por diferentes autores, tendo sido alvo de alterações e reformulações à medida que a sua problemática foi discutida e desenvolvida. Assim, tem-se como intenção perceber em que ponto se encontra atualmente, através do breve estudo daquilo que terá sido o processo de desenvolvimento da intervenção em património edificado, sendo o conhecimento adquirido usado como instrumento teórico de reflexão.

Existe, na contemporaneidade, a necessidade de reconhecer e coexistir com os traços do passado. Estes elementos, que são um legado da história de um país, transportam em si uma identidade cultural e é através desta herança que se torna possível “(...) preservarmos não apenas os traços relevantes do que se passou, como procuramos apropriar-nos do futuro, moldando-o a partir do que transmitimos às gerações futuras.” (Cruz 2015: 8). Trata-se, por isso, de um dos grandes problemas contemporâneos devido à atual globalização e ao impulsionamento do progresso tecnológico das telecomunicações (González-Varas 2005: 15). A acrescentar a este fator, o património construído está constantemente sujeito a diversos fatores que provocam a sua danificação, dos quais fazem parte: i) as ações da natureza, como terremotos e cheias; ii) o seu envelhecimento natural; iii) o desgaste provocado pelo uso; iv) as alterações a que são sujeitos, incentivadas pela mudança de gosto estético; e v) guerras, às quais ainda se



3. Destruição de Ypres, Bélgica, causada pela 1ª Guerra Mundial.



4. Destruição do túmulo de Sheikh Qadeeb al-Ban al-Mosuli pelo Estado Islâmico.



5. Representação “Assalto da Bastilha”, de Jean-Pierre Houel, durante a Revolução Francesa.

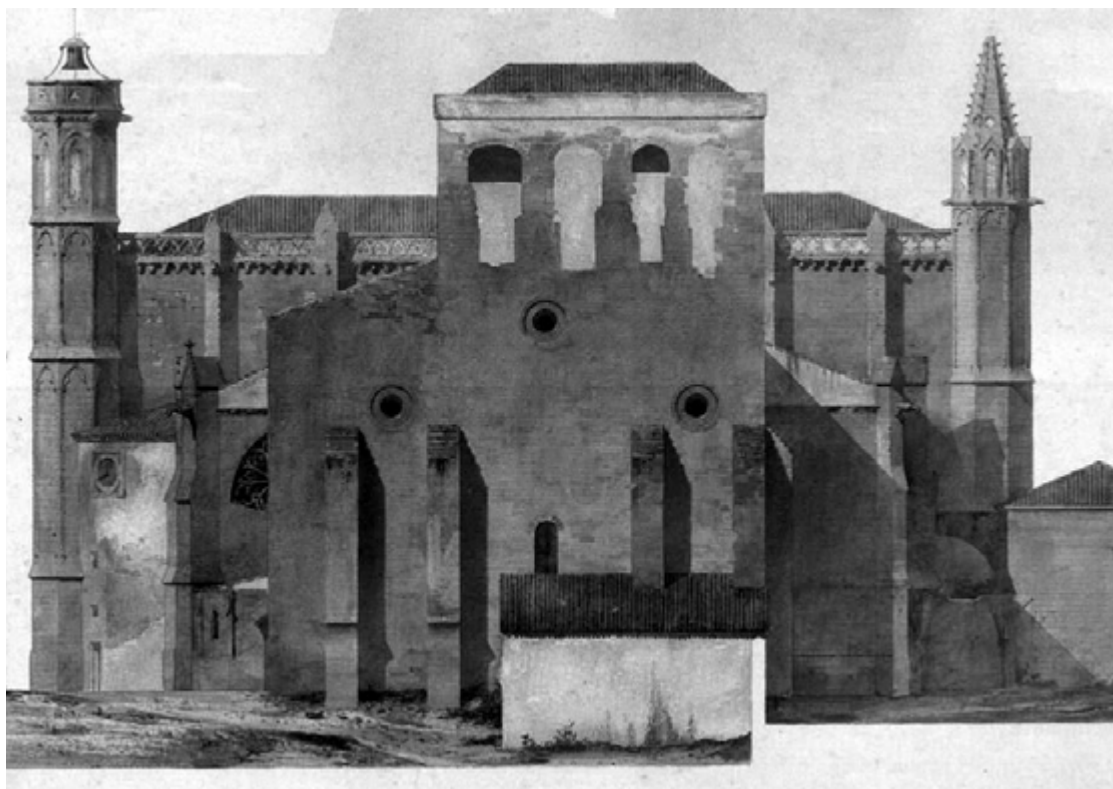
acrescentam os danos intencionais e as demolições (figs. 1 a 5) (Jokilehto 1999: 2). Surge, por isso, a necessidade de defender os valores do passado através do reconhecimento da sua importância e da necessidade de o atualizar, promovendo igualmente o seu diálogo com o contemporâneo (Távora 1996: 58).

Apesar de a ideia de património histórico ser considerada hoje como “(...) não só o conjunto de bens materiais e imateriais de interesse cultural relevante, mas também, quando for caso disso, os respetivos contextos que, pelo seu valor de testemunho, possuam com aqueles uma relação interpretativa e informativa” foi, durante séculos, apenas associado a obras que possuíam um forte simbolismo, podendo ser de carácter arquitetónico, escultórico ou pictórico (Appleton 2003: 23). Por se tratar de um pensamento falacioso, levou a que muitos exemplares de património edificado tenham sido negligenciados, resultando no seu mau estado ou mesmo na sua destruição.

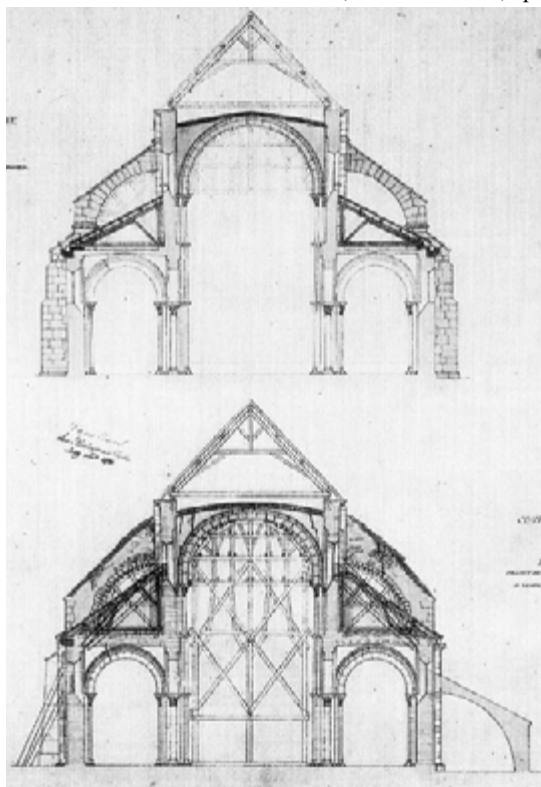
É durante o Renascimento que surge a consciência da importância de conhecer, estudar e perceber as obras do passado, sendo que, na época, o foco era sobre a arquitetura da Antiguidade Clássica. Juntamente com este pensamento, é manifestada a compreensão de que é necessário tomar medidas para a salvaguarda destes edifícios, sendo que é imposto que quem danificar, de algum modo, estas construções teria de pagar uma multa. No entanto, apesar de começar a surgir este entendimento, continua a existir uma preferência pela arquitetura clássica em detrimento de outras épocas, pensamento que vai permanecer até ao século XVIII.

Só no final do século XVIII e início do século XIX, impelido pelo fim da Revolução Francesa, a qual ocorre em 1789, que este modo de pensar é alterado, uma vez que muitos foram os edifícios perdidos durante esta Revolução, o que levou a que fosse necessário a criação de uma metodologia de proteção para o património arquitetónico.

As abordagens de Viollet-le-Duc relativas a esta metodologia defendem a autenticidade arquitetónica dos edifícios, através do restabelecimento daquilo



6. Basílica de S. Nazaire e S. Celse, em Carcassonne, após o restuaro de Viollet-le-Duc.



7. Desenhos de Viollet-le-Duc a mostrar a condição existente e a solução proposta.



8. Projeto de reconstrução de S. Denis, por Viollet-le-Duc.

que considera a sua forma autêntica “(...) ainda que esta não tivesse existido em nenhum momento.” (Capitel 1992: 19) assim como a renúncia das ideias pessoais do autor que irá executar a intervenção (figs. 6 a 8). Por defender a renúncia da visão pessoal do arquiteto, a sua teoria torna-se idealista. Por outro lado, ao procurar restabelecer a forma autêntica dos edifícios, rejeitando todas as intervenções posteriores que este poderá ter sofrido, assume que a sua natureza é inalterável.

Em Inglaterra, pela mesma época, surgem as teorias de John Ruskin (figs. 9 a 11). Reagindo contra os restauros que estavam a ser levados a cabo em Inglaterra, Ruskin defendia o que se pode chamar de autenticidade histórica, visando a conservação do património mas sem prolongar indefinidamente o seu ciclo de vida, retardando apenas o momento em que os edifícios entrariam em ruína. Possuindo uma visão muito mais fatalista, o autor acaba por preferir a ruína do próprio património edificado quando a sua conservação não é suficiente, negando, dessa forma, qualquer tipo de intervenções de restauro (Capitel 1992: 24).

Apesar de ambas as teorias de intervenção possuírem um carácter algo extremista, têm, igualmente, conceitos que nos dias de hoje continuam a fazer sentido e a serem aplicáveis. São estes, em primeiro, a defesa da realização de processos de restauro que permitem restituir aos edifícios a sua identidade, sem que o responsável pela intervenção deixe a sua marca na obra, e, em segundo, recorrer a intervenções de conservação e preservação, permitindo que a construção continue em boas condições e sem precisar de intervenções mais intrusivas

Também em Itália, no final do século XIX, a contribuir para a discussão desta temática, surge Camillo Boito (figs. 12 e 13). A acrescentar às teorias de conservação anteriormente expostas por Ruskin, Boito, assim como Stern e Valladier, defende o uso do restauro por se tratar de um elemento indispensável para resguardar o património edificado. Contudo, sustenta que a nova intervenção a

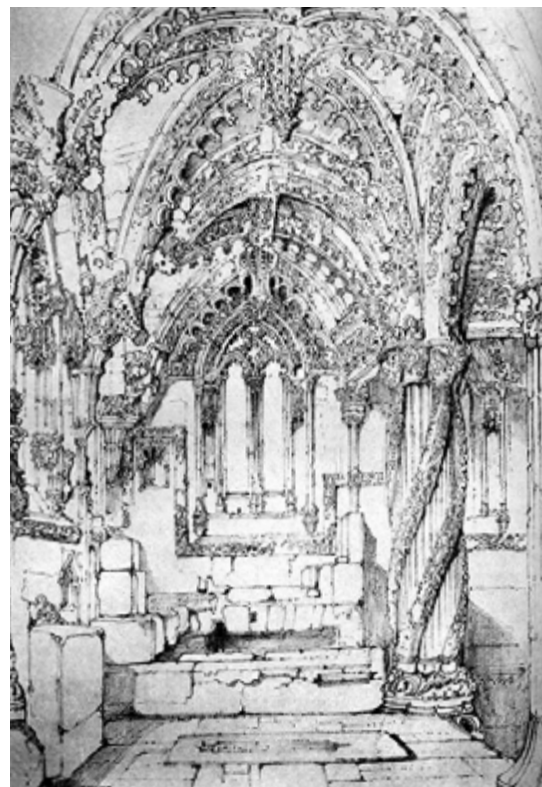




9. Representação de Friburgo, realizada por John Ruskin.



10. Representação da Praça de S. Marcos, Veneza, realizada por John Ruskin.



11. Representação da Capela de Rosslyn, realizada por John Ruskin.

ser feita deve ser perfeitamente identificável em relação ao existente de forma a ser possível o reconhecimento das várias fases pelo qual o edifício passou<sup>1</sup>. A acrescentar à sua proposta de metodologia de intervenção e por estar ciente da complexidade desta temática, Boito propõe ainda que o restauro seja separado em três classificações distintas: o restauro arqueológico, o restauro pictórico e o restauro arquitetónico.

Pode-se notar que o princípio de se ser capaz de evidenciar as novas intervenções feitas vai marcar o pensamento moderno. A acrescentar a este fator, houve a necessidade de aceitar que a intervenção surgirá como um elemento que causa transformação e mudança, aceitação esta que é imprescindível atualmente.

Resultando das deliberações sobre a intervenção no património e da crescente importância da sua proteção, surge a Carta de Atenas, em 1931, a qual se torna no primeiro documento internacional de referência para os processos de conservação patrimonial. Os princípios aí apresentados, apesar de alguns serem uma continuação do pensamento de Camilo Boito, foram de carácter inovador, apresentando ideias que se adequavam ao pensamento da sua época. É de destacar a defesa de que o património edificado deveria ser utilizado ou reutilizado, podendo o seu programa ser diferente daquele que o edifício tinha originalmente, no caso de ser mais adequado. Realça-se, ainda, a exigência que surge de ser necessário estudar a história da obra antes de que qualquer intervenção seja feita, permitindo que esta fosse corretamente executada.

Da necessidade de aprofundar os princípios apresentados na Carta de Atenas resulta a Carta de Veneza, de 1964. É com esta carta que é alargado o conceito de património, cujo âmbito vai além daquilo que era considerado

---

<sup>1</sup> Esta nova perspectiva de interpretação de restauro é apresentada no III Congresso de Arquitetos e Engenheiros Cívicos de Roma, em 1883, segundo Almeida (2004: 38).



12. Palácio Debite, localizado em Pádua, da autoria de Camilo Boito.



13. Palácio Cavalli-Franchetti, localizado em Veneza, da autoria de Camilo Boito.



monumental. Começa, então, a ser tido em atenção e a ser considerado património elementos que antes seriam vistos como vulgares e dispensáveis, dos quais fariam parte conjuntos de edificado, centros históricos e bairros, reconhecendo nesse momento que, apesar do seu carácter não ser monumental, o seu impacto como elemento representativo da cultura e da história poderia ser igualmente significativo ou ganhar significado com o tempo (Appleton 2003: 15). Dos princípios apresentados neste documento, consideram-se de grande relevância: i) o apelo à necessidade de salvaguardar não só o património mas também as suas evidências históricas; ii) a imprescindibilidade de distinguir os trabalhos adicionais executados no edifício da composição arquitetónica original; iii) o respeito por todas as contribuições das diversas épocas que colaboraram para a construção de um monumento; e iv) a distinção do original dos elementos introduzidos para substituírem partes em falta, estando simultaneamente em harmonia com o existente.

Fundado na Carta de Veneza e constituindo o seu prolongamento, é concebido o Documento de Nara sobre a Autenticidade, em 1994, onde continuam a ser discutidos os valores e autenticidade do património. Surge, também, o debate sobre a diversidade cultural e patrimonial e é sublinhado um princípio que defende que, em primeiro lugar, a responsabilidade pelo património cultural e pela sua gestão pertence à comunidade que o gerou e, subsequentemente, à que o preserva.

A Carta de Cracóvia, de 2000, teve também como foco a salvaguarda do património. Apesar de se encontrar, maioritariamente, em concordância com os princípios já revelados nos documentos anteriores, como é o caso de se salientar a importância da manutenção e a reparação como parte da ação de conservação, já defendido na Carta de Veneza, esta tem um carácter mais pragmático, pretendendo indicar, com exatidão, as diretrizes a ter-se em conta face ao património e às suas intervenções. Pela primeira vez, fala-se no conceito de projeto de restauro, o qual é definido como parte integrante da estratégia de conservação a longo prazo, sendo estas parte de um conjunto de opções técnicas apropriadas, dando



14 e 15. “Um Monumento Desintencional”, termo usado por Alois Riegl no seu estudo “O Culto Moderno do Monumento”.

destaque a intervenções menos expressivas e suscetíveis a serem reversíveis.

Para além das teorias expostas anteriormente, surgem outras que pretendem abordar a problemática de conservação e intervenção do património edificado de uma forma algo diversa. Alois Riegl alega que as intervenções em edifícios históricos devem considerar dois aspetos fundamentais: o valor da recordação, diretamente ligado com a memória e a história do edifício, e o valor da contemporaneidade, associado às novas necessidades programáticas e ao apreço da novidade (figs. 14 e 15). Ao respeitar estes aspetos, alcança-se uma intervenção que, não só é capaz de respeitar a história do património edificado como também garante a sua funcionalidade devido à sua adaptação à cultura e sociedade contemporânea.

No caso de Antón Capitel, o autor defende que as intervenções feitas em património assemelham-se a um processo de metamorfose na arquitetura, rejeitando, por isso, as que pretendem ser uma restituição do passado (Capitel 1992: 147). Contudo, também rejeita a intervenção que se diferencia da obra pré-existente de forma a demonstrar que esta sofreu alterações. Em vez disso, apoia o que se chama de “intervenção analógica” e que tem como objetivo conciliar todas as fases pela qual o edifício passou, nomeadamente as intervenções recentes. Esta metodologia é igualmente defendida por outros autores, nos quais se inclui Solà-Morales, que acrescenta que não existem regras universais de intervenção uma vez que os fatores que condicionam a relação entre o pré-existente e o novo se alteram de caso para caso.

Atualmente, definir uma teoria capaz de uniformizar como se deve intervir em património edificado é uma questão complexa, podendo mesmo ser algo desinteressante. Como defende Alexandre Alves Costa, cada caso apresenta um problema específico e que “(...) a teoria de intervenção nasce da circunstância nunca generalizável, circunstância a que, não só, pertencem a expressão da individualidade de cada autor, mas também a obrigação ética de um rigoroso e exaustivo reconhecimento histórico e arqueológico do edifício a transformar.”

(Costa 2003: 115) É, por isso, de salientar o importante papel da história como instrumento que permite uma intervenção adequada à obra em questão pois, através da sua aprendizagem, é possível retirar uma solução que seja adequada.

Torna-se, desta forma, um instrumento quase imediato, uma vez que a compreensão histórica transmite um conjunto de informações que podem vir a ser utilizadas no projeto. Por isso, o passado deverá servir como elemento que participa na intervenção arquitetónica ao ajudar a construir uma identidade cultural.

Deduz-se, portanto, que se tem como objetivo, atualmente, alcançar uma solução que permita originar a construção de uma narrativa, composta por passado e presente. Assim, é necessário a consciência de que mesmo considerando a transformação, é imprescindível respeitar a memória do lugar. De certo modo, “(...) o arquitecto que trabalha nesse tema sente o mesmo, julgo eu, que o escritor – tradutor de um poema. O tradutor desejará restituir a atmosfera, a música e sem dúvida, tornar claro o significado de um poema. E evitar a tentação da assinatura.” (Siza 2013: 34). É, no entanto, indispensável que uma intervenção feita em edificado existente tenha como objetivo a valorização da obra.

### *2.1.1. Os Diferentes Âmbitos da Intervenção no Património*

Ao falar-se em intervenção no património edificado, deve-se considerar que este termo pode estar a referir-se a um grande número de ações aplicáveis. Apesar de estarem todas dentro da mesma categoria, as suas aplicações e definições variam de caso para caso. Deste facto, resulta, muitas vezes, a interpretação errada da execução que se pretende pôr em prática. Em modo de esclarecimento, vai-se expor qual o significado destas terminologias, sendo aqui apresentadas os tipos de intervenção que se considera serem de maior importância. São estas: a conservação, a manutenção, a reabilitação e o restauro.

Quando se fala em intervenções de conservação, refere-se a ações que consistem na reparação de todas as anomalias que, com o tempo, vão aparecendo nas construções e ainda na aplicação de métodos de carácter preventivo. Têm como objetivo preservar e salvaguardar os edifícios de forma a que o seu processo de degradação seja abrandado e que o seu tempo de vida útil seja prolongado.

Relativamente à manutenção, pode-se dizer que estas atuações se aproximam bastante das intervenções de conservação, uma vez que também possuem um carácter preventivo e que são postas em prática para garantir o bom estado e o funcionamento do edificado.

No que diz respeito às operações de reabilitação, são intervenções que englobam todo o edifício, resolvendo todas as anomalias que este possa apresentar a nível construtivo, funcional, de segurança e de conforto. Têm como propósito tornar o edificado novamente utilizável, melhorando-o no geral e garantindo que satisfaz os níveis de desempenho e de funcionalidade de acordo com as exigências contemporâneas.

Por último, o restauro é uma intervenção que visa restabelecer ao edifício a sua forma e características iniciais, através da fundamentação numa investigação histórica e num cuidadoso estudo de documentação autêntica, de modo a assegurar a sua legibilidade.

## 2.2. Intervenções de Referência

Por se tratar de uma tipologia de edifícios que existe desde há vários séculos, e por ter acompanhado o próprio desenvolvimento cultural e tecnológico de diversas civilizações, muitos são os exemplos de operações de intervenções realizadas em edifícios de tipologia religiosa. No entanto, para a formulação de uma proposta de intervenção coerente na Igreja do Convento de Santa Iria, é necessário recorrer a referências que, por possuírem algumas afinidades relativamente ao edifício em estudo, demonstrem ser úteis à presente dissertação.

Por outro lado, apesar dos casos escolhidos serem bastante distintos entre si, todos possuem características que são consideradas como proveitosas para a formulação de uma proposta de intervenção para o edifício em estudo. Em cada uma das referências apresentadas, foram realizadas diferentes tipos de ações de intervenção, as quais se adequam ao seu caso particular e aos problemas aí encontrados. Como tal, são exemplo das distintas operações realizadas as seguintes práticas: i) adição de elementos que contribuem para uma melhor leitura do espaço, como a colocação de novas luminárias e de novo mobiliário; ii) aplicação de soluções adequadas para a resolução das anomalias encontradas nos edifícios, como sistemas de ventilação, tratamentos de azulejos e de pinturas murais; iii) remoção de componentes que são prejudiciais para a obra, remetendo, em vez disso, para uma solução que se adequa mais à autenticidade original do edifício ou que mostra, de modo expressivo, pertencer a uma nova intervenção que harmoniza com o pré-existente; e iv) alteração do programa do culto para uma função que melhor se adequa à situação presente, podendo, no entanto, ser essa adaptação facilmente reversível. Na sua globalidade, as referências selecionadas e estudadas formam um conjunto de exemplos considerados de boas práticas.

As informações relativas às referências seleccionadas foram estruturadas segundo um conjunto de categorias que permitem que exista uma consistência, de caso para caso, nos dados presentes em cada uma delas. Destes itens, fazem parte: i) o contexto histórico; ii) a sua localização; iii) as fragilidades que a obra em questão apresentava; e iv) as operações realizadas durante a intervenção. Tal processo considera-se necessário para que se conheça o contexto geral das referências utilizadas, de modo a que se possa ter uma maior percepção de quais as suas semelhanças e diferenças com o caso de estudo, sem que, no entanto, se chegue a realizar uma análise demasiado extensa. Por outro lado, o estudo da história e das circunstâncias atuais das referências seleccionadas permite perceber porque foram feitas certas opções de intervenção em cada um dos casos.

Desta forma, foram seleccionados duas referências nacionais e uma internacional. São estas: a Igreja de São Mamede de Vila Verde, a Capela da Misericórdia de Arouca e a Igreja do Santo Cristo da Saúde de Málaga.





16. Paisagem de Vila Verde, Felgueiras.



17. Envolvente da Igreja de São Mamede de Vila Verde, antes da intervenção.



### *2.2.1. Igreja de São Mamede de Vila Verde, Porto, 2003-2008*

A Igreja de São Mamede de Vila Verde, localizada no concelho de Felgueiras, pertencente ao distrito do Porto, encontra-se implantada no cimo da encosta que domina o vale de Vila Verde (fig. 16). Em relação à época da sua edificação, existem documentos que referem a sua existência em 1220, apesar do atual edifício corresponder a uma reforma mais tardia.

Após a construção de uma nova igreja paroquial em Vila Verde, em 1866, São Mamede de Vila Verde começa a entrar em estado de abandono, o qual se prolonga por cerca de quarenta anos, o que incita uma aceleração do processo de degradação em direção à ruína. No ano de 1959, o edifício já não possuía cobertura, fator este que o expõe ainda mais às condições climáticas e, conseqüentemente, à degradação (figs. 17 a 19). Como resultado, apenas as suas paredes perimetrais, as ruínas da casa do padre e as cortes de gado sobreviveram até à data do início das obras de intervenção.

A igreja, de pequenas dimensões, tem uma linguagem românica tardia, uma vez que foi construída já em plena época gótica. A sua planta, longitudinal, é composta por dois volumes, os quais se encaixam no plano inclinado da encosta devido à sua subdivisão, e que correspondem à nave e à capela-mor. A divisão destes dois volumes é bastante notória, não só através das suas funções de programa como nas suas formas, uma vez que a capela-mor é mais estreita e mais baixa que o corpo da nave. Através de vestígios que ainda eram visíveis, conclui-se que o interior do corpo da nave era rebocado em tons de ocre, decorado com desenhos orgânicos de cor vermelha, enquanto que a capela-mor possuía frescos em tons de branco, cinzento, ocre e vermelho, rematados por uma moldura decorativa do século XVI, representando São Mamede (Malheiro 2011: 43).

Quando, em 1998, ocorre a integração da Igreja de São Mamede de Vila



18. Estado em que se encontrava o interior da igreja antes de ser realizada a intervenção.



19. A ruína da Igreja de São Mamede de Vila Verde.

Verde na Rota do Românico do Vale do Sousa, começa a surgir a consciência e preocupação da necessidade da sua salvaguarda, valorização e conservação. Como resultado, foi encomendado um projeto de restauro da igreja ao arquiteto Miguel Malheiro, o qual tem o primeiro contacto com a obra em 2003 (Malheiro 2011: 15).

No que toca à intervenção feita na igreja, o autor defende que a “A lógica do projeto decorre da expressividade que emana da pequena escala, renunciando a uma solução unitária, porque eram visíveis vários problemas, várias situações que exigiam outras tantas soluções” (Malheiro 2011: 30), e que, como resultado final, se deveria obter um produto que refletisse a obra anónima e o silêncio.

Uma vez que, quando foram iniciadas as obras de intervenção na igreja, esta já se encontrava em ruínas, alguns dos elementos que tinham desaparecido ou sido danificados ao longo do tempo tiveram de ser completamente substituídos por uma solução nova. Destaca-se as intervenções feitas na cobertura, no pavimento e no mobiliário.

Começando pela solução da cobertura (figs. 20 e 21), o arquiteto optou por ser fiel à imagem original da igreja, escolhendo, por isso, realizá-la em duas águas e em madeira, com “(...) repetição (...) de asnas simples constituídas por duas pernas e uma linha colocada a eixo dessas pernas, apoiadas em frechais, assentes nos coroamentos das paredes laterais.” (Malheiro 2011: 33). Este foi o sistema escolhido para a cobertura por se adaptar à forma trapezoidal da igreja, que vai possuindo larguras variáveis ao longo do seu corpo. Além disso, a sua configuração estrutural seria autoportante, o que permitia que não fossem feitos esforços horizontais nos topos das paredes (Malheiro 2011: 73). A encimar esta peça, foi colocado um forro sobre o qual assentam as telas, o qual tinha como característica principal ser impermeável à água e permeável ao vapor.

No que se refere aos pavimentos, foi encontrada uma resposta mista, que tanto respeita e mantém a linguagem passada da igreja como introduz um componente novo. No corpo da nave, o pavimento, que originalmente era de





20 e 21. Estrutura usada na cobertura da igreja.



22 e 23. Realização de uma vala, para resolução do problema de humidade ascendente.



24. Pavimento em madeira da nave.



25. Pavimento em pedra da capela-mor.

pedra, foi substituído por um soalho de madeira. Esta transformação deveu-se à necessidade que existiu de criar uma vala que permitisse não só resolver o abatimento que tinha acontecido do cunhal norte como criar um sistema de ventilação e controlo das humidades que poderiam ocorrer nas fundações da igreja (Malheiro 2011: 32) (figs. 22 e 23). Contrastando com o pavimento da nave, na capela-mor, foi mantido o pavimento em pedra e, nas lacunas, inseridas pedras novas, idênticas às originais, o que dá uma imagem uniforme ao lajeado (fig. 24 e 25). A opção de utilizar dois materiais distintos para o revestimento do pavimento da igreja, proporciona uma diferenciação mais imediata dos seus dois espaços principais, correspondentes à nave e à capela-mor, criando um contraste que vai estar presente ao longo de toda a obra, em que a cobertura de madeira assenta em paredes de pedra, de aspeto frio, que, por sua vez, divergem do pavimento do espaço maior, que retoma a semblante quente da madeira.

Por último, o desenho do mobiliário toma uma terceira posição em que, em vez de seguir a história e a forma da igreja, segue a história e a forma da arquitetura, tendo por isso uma linguagem que se identifica mais com a atualidade (figs. 26 a 29). Segundo o autor, “O seu desenho funciona como tributo a diversos autores do panorama da arquitetura, que também insistem no ato de construir como um dos objetivos a alcançar, transparecendo do material atitudes poéticas.” (Malheiro 2011: 34), tendo dado como exemplos obras de caráter religioso da autoria de arquitetos como Álvaro Siza Vieira, Peter Zumthor e Luis Barragán. Apesar do desenho do mobiliário possuir linhas atuais, a sua textura, materialidade e funcionamento são imediatamente identificáveis, vindo logo à ideia milhares de outros exemplos de mobiliário litúrgico pensado e projetado para as mesmas funções. Por outro lado, a opção do autor pela utilização de acabamentos em folha de ouro, presente, por exemplo, na cruz de desenho estilizado existente na capela-mor, remete para outras épocas, já passadas, o que mostra a preocupação existente de que, mesmo quando as formas do objeto é algo moderna, há a procura da reminiscência de tempo já idos.

Ainda dentro do âmbito das intervenções realizadas na igreja, para a



26 a 29. Novo mobiliário, desenhado para dar apoio ao serviço litúrgico.

30. Brasão encontrado nas pinturas murais da igreja.



sua conservação e valorização, também os frescos e pinturas murais que se encontravam no seu interior foram restaurados (fig. 30). Devido ao facto de a igreja não possuir cobertura na altura em foram feitas as intervenções, as pinturas encontravam-se com um nível de degradação bastante avançado. Por isso, foram realizados trabalhos que permitiram que a sua leitura fosse melhorada, altura também em que foi tomada a decisão de não se efetuar uma reintegração cromática, devido ao facto de as pinturas e frescos se encontrarem muito fragmentados, sendo, em vez disso, “(...) aplicado um barramento de cal ligeiramente tonalizada e com uma carga fina de modo a uniformizar a leitura dos paramentos” (Malheiro 2011: 44).

Neste caso de estudo, pode-se concluir que as intervenções realizadas na Igreja de São Mamede de Vila Verde, de modo a ser integrada na Rota do Românico do Vale do Sousa, vão contribuir a valorização do objeto em si, que se manteve sempre como um edifício que era alvo de culto, mesmo após a sua ruína, através do ato de introduzir elementos mais contemporâneos. Esta ação contribui para que a igreja não volte a cair no esquecimento, uma vez que com as intervenções realizadas o edifício fica mais apelativo para a sua comunidade.

Em relação à intervenção feita diretamente na igreja, pode-se dizer que está presente a preocupação e o respeito pelos vários momentos da sua história, e respetivas formas pela quais a igreja passou. Em simultâneo, houve o cuidado de adaptar as pré-existências às exigências e necessidades existentes na contemporaneidade. Nos elementos sobre os quais não existiam vestígios da sua forma original, foram realizadas novas interpretações que permitiam a sua adequação com a totalidade do projeto. O raciocínio usado para resolver independentemente cada um dos problemas que foram apresentados cria uma conexão de materialidades, texturas e formas que contribuem para uma harmonia do todo.



31. Fachada da Capela da Misericórdia na Praça Brandão Vasconcelos.



### *2.2.2. Capela da Misericórdia de Arouca, Aveiro, 2001*

A Capela da Misericórdia, localizada no concelho e vila de Arouca, pertencente ao distrito de Aveiro, encontra-se posicionada na atual Praça Brandão de Vasconcelos, a qual está situada no centro histórico da vila, e a sua construção remota a 1612. Embora tenha sofrido algumas alterações ao longo do tempo, a sua estrutura original do século XVII mantém-se a mesma (Santa Casa da Misericórdia de Arouca 2017) (fig. 31).

A capela, de desenho maneirista, é de pequenas dimensões e segue o esquema tradicional de planta retangular de corpo único, ao qual se encontra adossado o volume da sacristia e uma torre sineira, construída no século XIX (Santa Casa da Misericórdia de Arouca 2017). Apesar de se tratar de uma construção de corpo único, a divisão entre o que representaria o espaço da nave e a capela-mor é perceptível através da existência de duas cotas distintas no pavimento. Para além disso, estes dois espaços são diferenciados através da materialidade usada no pavimento, em que a capela-mor tem lajes de granito e a restante área tem soalho de madeira. Em relação ao seu exterior, a sua fachada tem uma linguagem simples, rematada com um frontão triangular, à qual se adiciona o volume da torre. No entanto, o valor desta capela vem, principalmente, da riqueza do seu interior, que se encontra fortemente decorado.

As paredes encontram-se completamente revestidas por azulejos, excetuando a do topo onde se encontra a capela-mor (figs. 32 e 33). Estes apresentam um padrão de motivos vegetalistas e geométricos e estão organizados numa composição em tapete, onde a sua paleta cromática é composta por amarelo, azuis e branco, rematado por um friso, também de motivos vegetalistas (fig. 34). No entanto, existe uma exceção nesta composição, onde surge um conjunto de doze painéis com a representação dos apóstolos (Gonçalves 2013: 28).

Passando para o seu teto em caixotões, também este um dos principais



32. Paredes interiores da capela, com revestimento a az-



33. Parede da capela-mor com retábulo.



34. Padrão dos azulejos que revestem as paredes da Capela da Misericórdia.

elementos decorativos da capela, apresenta uma configuração em trapézio, feito de uma peça única (fig. 35). É composto por quarenta e cinco caixotões de formato quadrangular, com a exceção dos que se encontram junto à parede da capela-mor que são triangulares, com molduras a representarem marmoreados de tons azuis, beges e vermelhos e onde é usada a talha dourada. As pinturas, que se encontram no centro das molduras, apresentam temáticas de caráter cristológico e mariana, com a intenção de servirem de elementos pedagógicos (Ruão 1996).

Ainda com uma forte presença decorativa, existe uma capela localizada na parede do lado esquerda, resultante das obras realizadas no século XVIII, com um arco de volta perfeita e que “ (...) possui um retábulo de talha dourada, marmoreada e policromada, dedicado ao Senhor dos Passos, que segue os cânones do formulário tardobarroco.” (Santa Casa da Misericórdia de Arouca 2017) (fig. 36), muito à semelhança da linguagem usada no teto em caixotões.

Em 1959, a Capela da Misericórdia de Arouca foi considerada uma obra importante, o que levou à sua entrada na categoria de Imóvel de Interesse Público (IIP). Por estar a começar a entrar num estado de degradação, em 1995 a Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) inicia o processo que permitiria a futura intervenção tendo, entretanto, a responsabilidade passado para o Inventário do Património Arquitetónico (IPA) (Gonçalves 2013: 29).

Em 2001, com o início da intervenção, é verificada a existência de anomalias presentes, principalmente, na fachada principal e na parede que separa o corpo da nave da sacristia, onde se verificava empenos, fendas e destacamento dos azulejos (Gonçalves 2013: 29). Para além destes dois locais, também o teto possuía fissuras, chegando ao pondo de estarem a faltar alguns dos seus elementos, e as suas pinturas encontravam-se em mau estado, apresentando uma grande acumulação de sujidade, lacunas e manchas. O mesmo se passava com a talha que, para além de se encontrar suja, também tinha destacamentos em diversos momentos nas camadas de revestimento douradas e policromadas. Rel-





35. Representação de cenas cristãs no teto em caixotões.



36. Capela dedicada ao Senhor dos Passos.



37. Transformação do programa da capela e seus espaços adjacentes em núcleo museológico.

ativamente aos azulejos, encontravam-se, igualmente, com uma concentração de resíduos e, em determinados momentos, estavam fraturados e com lacunas. Além do mais, em certos sítios, os azulejos tinham sido adulterados, mostrando um padrão diferente do original ou tendo sido recolocados de forma aleatória, sem que tivesse existido a preocupação em posicioná-los de maneira a respeitar uma leitura de conjunto (Gonçalves 2013: 29).

No entanto, o principal ponto a considerar é a alteração do programa da Capela da Misericórdia de Arouca após a realização das obras de intervenção. Por a capela se encontrar localizada diretamente em frente ao Mosteiro de Santa Maria de Arouca, que já servia de local para realizar serviços litúrgicos e que possui uma maior escala que o presente caso, o que permite que muitas mais pessoas possam assistir ao serviço simultaneamente, não fazia sentido que o programa original da capela fosse retomado. Em vez disso, foi tido em atenção quais eram as necessidades presentes da comunidade e o novo programa foi escolhido de forma a respeitar esse fator. Assim sendo, o edifício acabou por se tornar num núcleo museológico, onde, na sua sacristia, “(...) se encontra exposto todo o acervo patrimonial da Irmandade, integrando obras de pintura, escultura, alfaias litúrgicas e paramentaria que abarcam os períodos artísticos, desde o século XVII ao XIX, como testemunho revelador da história, memória e identidade da Santa Casa da Misericórdia de Arouca.” (Gonçalves 2013: 29).

Trata-se, por isso, de uma intervenção que respeitou, na totalidade, todas as componentes da capela, desde a sua estrutura até ao seu ornamento, mas tendo a preocupação de se adequar à situação contemporânea que se passa na vila de Arouca e que, na compreensão da necessidade que havia de alterar o programa, o ajustou de forma a, mesmo assim, ainda respeitar e contar a história da Capela da Misericórdia de Arouca (fig. 37).



38. Exterior da Igreja do Santo Cristo da Saúde.



39. Alçados interiores da igreja, antes da realização das intervenções.



### *2.2.3. Igreja do Santo Cristo da Saúde, Málaga, Espanha, 2013-2014*

A Igreja do Santo Cristo da Saúde, de tipologia jesuíta, encontra-se localizada no centro da cidade de Málaga, à qual se acede pela rua da Compañia, assim chamada para recordar o nome dos responsáveis que mandaram edificar a igreja originalmente, a Companhia de Jesus, que se tinha estabelecido nessa parte da cidade (fig. 38). Na altura da sua edificação, nos séculos XVI e XVII, pertencia ao colégio especializado na formação dos irmãos da Companhia, a qual assentou na cidade de Málaga em 1572, e foi dedicada, inicialmente, ao mártir São Sebastião (Gómez 2011: 86).

Sendo um dos escassos exemplos de arquitetura jesuíta com formato de planta central em Espanha, a igreja de Málaga é um modelo representante de uma linguagem arquitetónica tardo renascentista e uma das referências de maior importância, arquitetonicamente e culturalmente, da cidade.

Relativamente ao formato da igreja, a sua planta é circular, como é costume em igrejas dedicadas a mártires, a qual está contida num espaço quadrado onde estão embutidas, nas paredes e eixos secundários, capelas. Contrariamente a estas linhas diagonais, os eixos principais geram um espaço em cruz entre o recinto do convento e a relação que este tem com a rua. O seu alçado interior é composto por pilastras de ordem colossal e a cobertura é feita através de uma abóbada semiesférica (figs. 39 a 42), a qual contém pinturas murais que mostram um conjunto de representações de mártires e santos ao serviço da cristandade, possuindo por isso uma natureza pedagógica.

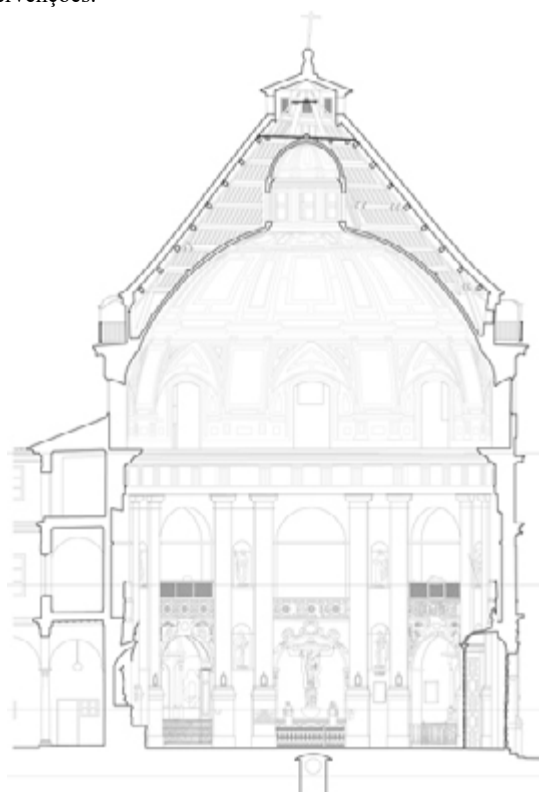
Após a expulsão da Ordem em 1759, a igreja passou por diversos proprietários, sofrendo por isso uma troca no uso do seu espaço e a mudança de alguns dos elementos que faziam parte constituinte da sua ornamentação (Gómez 2011: 87). Apesar de, à primeira vista, estas transformações parecerem destrutivas para o edifício e tipologia da igreja, foram transições que permitiram que a



40. Alçados interiores da igreja, antes da realização das intervenções.



41. Fotomontagem do interior da igreja, antes da intervenção.



42. Corte pelo interior da igreja com as propostas de alteração a realizar na intervenção.



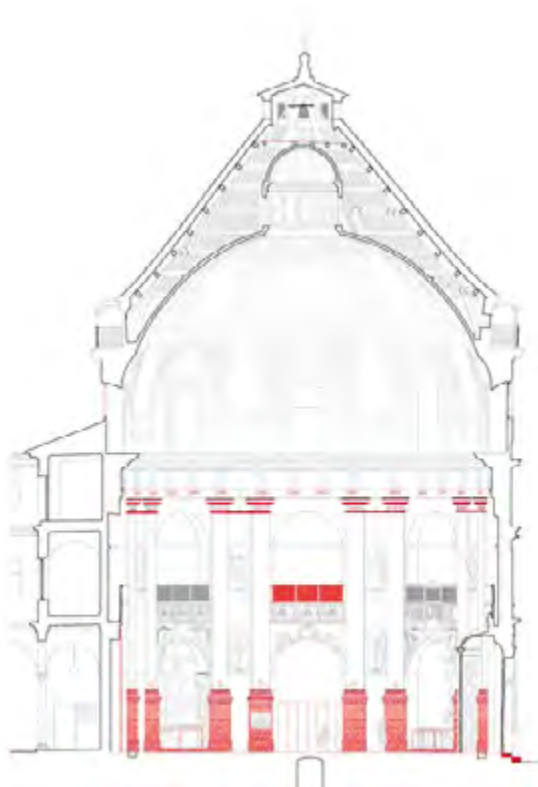
obra mantivesse a sua persistência patrimonial e importância até à atualidade.

O projeto de intervenção que veio a ser realizado foi motivado pelo mau estado de conservação em que a obra se encontrava, causado, principalmente, pelas transformações e obras anteriores às quais o edifício foi submetido. Esta obra de restauro e conservação, que tinha como objetivo englobar todas as componentes da igreja, foi decidida realizar em 2009 entre diversas entidades, sendo que o responsável pela gestão do projeto seria o Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

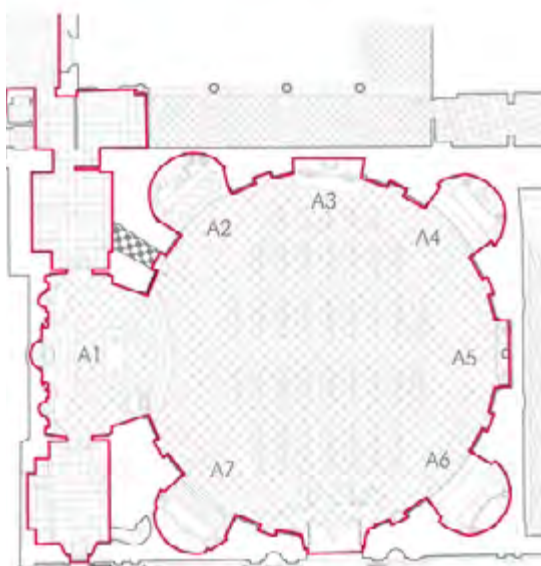
Uma vez que a intenção da proposta de intervenção era que existisse uma preocupação tanto pelos elementos móveis como pelo edifício em si, os critérios usados seriam determinados pelos pontos comuns existentes entre os dois. Seria necessário, no entanto, que existisse um tratamento dos problemas através da unidade, dado que se iriam abordar itens de carácter heterogéneo. Por esse motivo, o projeto iria desenvolver-se em duas linhas principais: uma tendo em consideração a conservação dos bens móveis e a outra focando-se na execução da intervenção da igreja.

O projeto que foi proposto pretendia, dentro dos possíveis, que existisse uma invocação dos elementos originais jesuítas mas seguindo uma componente contemporânea, uma vez que as intervenções seriam realizadas de forma a melhorar a prestação que o edifício teria para os seus usuários (figs. 43 a 46). Deste modo, viu-se como necessário interceder em elementos como: os diversos pavimentos, de forma a resolver a acessibilidade no edifício e o acesso ao mesmo; e o mobiliário existente e outros componentes que contribuíssem para novas possibilidades do uso do espaço litúrgico. Por outro lado, procurava respeitar a autenticidade da obra, mantendo a sua condição histórica da evolução estética e arquitetónica do edifício, apresentando-o como um testemunho do passado, sem qualquer modificação no que toca à compreensão da sua cronologia (Gómez 2011: 90).

Além disso, a intervenção a ser realizada procurava ser facilmente



43 e 44. Cortes da igreja com as propostas de intervenção.



45. Levantamento da planta da igreja, antes da intervenção.

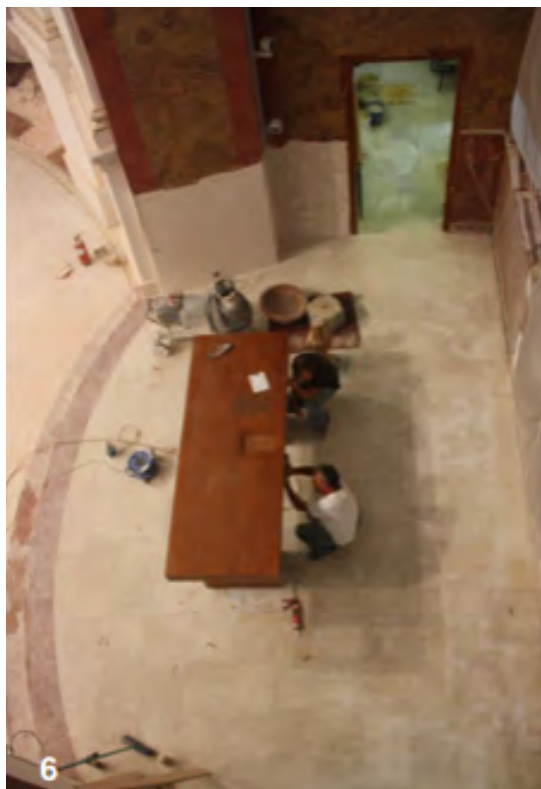


46. Planta da igreja com a proposta do projeto de intervenção.

reconhecível para não se tornar em algo que representava um caráter histórico falso, tanto a nível estético como arquitetónico, e que não afetasse a imagem dos elementos ou das suas condicionantes de estabilidade (Gómez 2011: 91). Para isso, não teria que ser, necessariamente, muito contrastada com o existente, já que isso poderia resultar num efeito contrário em que se percecionava a nova ação como um momento independente da restante igreja. Acima de tudo, deveria existir compatibilidade, onde os novos materiais e tratamentos a serem aplicados deveriam ser conciliáveis entre si e com a obra. Para além deste critério, foram aplicados outros métodos que se assumem como essenciais para esta proposta, sendo estes: a mínima intervenção, para que não exista nenhum tipo de modificação nas densidades de uso, o que garantia a consistência física do elemento; a ação justificada pela conservação, onde há um processo, antes da intervenção, de detetar e eliminar os fatores de deterioração diretos e indiretos; e a reversibilidade da intervenção, principalmente em relação aos bens móveis, no sentido em que os tratamentos e produtos aplicados pudessem ser, futuramente, eliminados, com o fim de facilitar intervenções vindouras (Gómez 2011: 91).

Por, antes de ser realizada a intervenção, existir uma contaminação visual no interior da igreja, devido à sobreposição de elementos culturais que não torna explícito o programa iconográfico e que não deixavam perceber o espaço da nave como um local contínuo centralizado, houve a preocupação de, para além de procurar conservar o conjunto, recuperar a componente percetiva e simbólica de um espaço que no momento se encontrava distorcido (Gómez 2011: 91). Consequentemente, as ações que foram realizadas na intervenção foram determinadas através de um balanço entre o valor cultural da obra, o seu estado de conservação e as condicionantes de uso e desfrute para as pessoas que tiram proveito do espaço, uma vez que são elas que reconhecem a obra e se identificam com ela.

Em relação à conservação a ser executada no edifício e nos seus bens móveis associados, foi feita uma limpeza em toda a superfície como ação inicial, para que, uma vez limpa, se pudesse ter uma perceção correta da igreja e



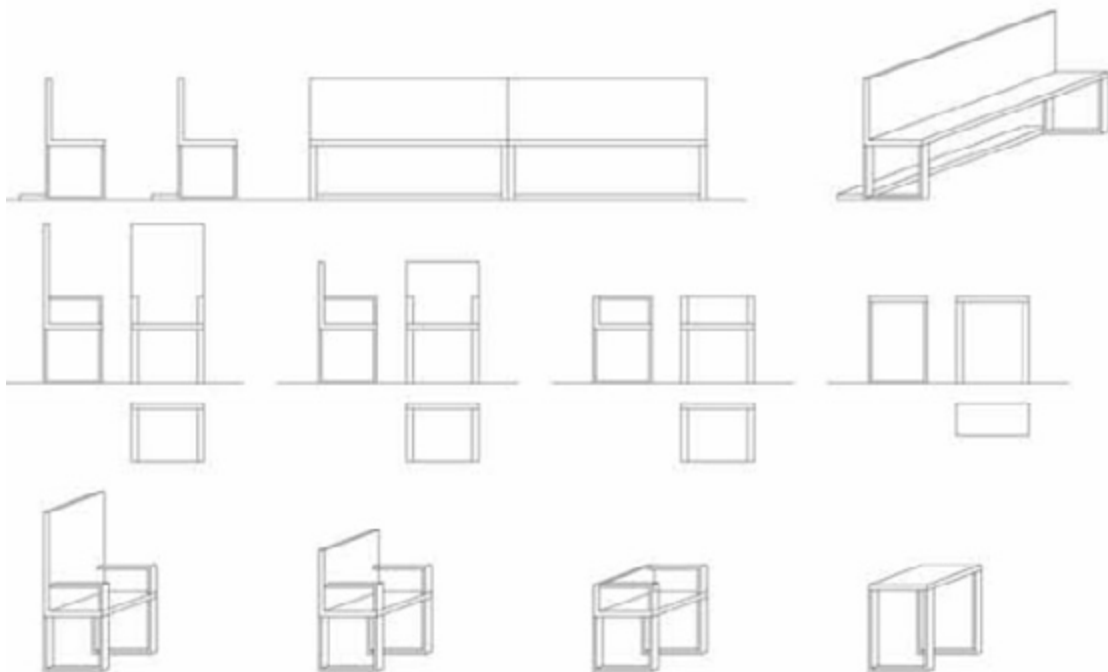
47 a 50. Processo de substituição do pavimento da capela-mor.

para poderem ser aplicados os produtos que evitam possíveis agentes de deterioração. Ademais, foram eliminados os materiais usados nas intervenções anteriores, os quais eram incompatíveis com os originais da igreja (Gómez 2011: 95).

Também durante a primeira análise feita à igreja, antes da realização das obras, foi detetado que na zona perimetral do edifício o encontro do pavimento com o revestimento não estava bem executado e criava uma linha de entrada de água. A acrescentar a esse fator, o pavimento existente não correspondia ao original, pois tinha sido substituído pelo menos duas vezes ao longo da história do edifício, nem respeitava as dimensões, cor e traçado iniciais, e não se encontrava em bom estado. Por esse motivo, o pavimento foi trocado por um novo soalho, que fosse adequado para a escala monumental do espaço, que permitisse resolver o encontro problemático que tinha com a parede e melhorando a sua impermeabilização, e que tivesse uma tonalidade que permitisse uma continuação visual com a linguagem usado na sua lateral. Para além disso, pretendeu-se que o seu desenho que fosse capaz de propor um critério para a localização do mobiliário (Gómez 2011: 95) (figs. 47 a 50).

Da mesma forma, foi necessário incorporar um projeto de iluminação no interior que permitisse perceber as cores e dotar o espaço de coerência arquitetónica. Apesar de já possuir uma instalação elétrica, a que tinha no momento não cumpria as normativas atuais pois os seus fios estavam à vista e passavam pelos retábulos de madeira, estando a ser um fator de deterioração em vez ser um elemento que ajuda e contribui para uma melhor compreensão do espaço. Desse modo, a instalação existente foi substituída e a nova foi feita passar, na planta de baixo, por baixo do pavimento, tirando partido do facto que este foi levantado e alterado, e, no nível superior, pelas cornijas (Gómez 2011: 95). A alteração efetuada permitiu criar um novo sistema de iluminação interior que servia de apoio à perceção espacial, possibilitando a existência de uma continuidade visual desde o chão até à cúpula, onde é simulada a entrada de luz natural perdida e realçadas as cores dos frescos de uma maneira mais próxima à sua verdadeira tonalidade e sem afetar a sua conservação (Gómez 2011: 97).





51. Proposta do novo mobiliário para a igreja.



52 e 53. Intervenções realizadas no exterior da igreja.

Relativamente à mobília, a que existia mostrava ser insuficiente a nível funcional, visto que invadia o espaço da nave com uma disposição que não permitia a contemplação do alçado interior, e possuía uma linguagem muito diferente entre si, tanto a nível de dimensões como de forma. Por esse motivo, os bancos foram repostos na nave de forma ordenada e o restante mobiliário foi desenhado de novo de modo a estar de acordo com as necessidades litúrgicas (fig. 51). Também os elementos móveis sem valor cultural foram retirados definitivamente do espaço, como é o caso de ventoinhas, candeeiros, e outros objetos de pequeno tamanho, de forma a libertarem superfície mas sendo tomadas medidas para compensar o seu desaparecimento, uma vez que estes se encontravam lá para resolver problemas que o interior da igreja apresentava, mesmo sendo uma resposta algo temporária (Gómez 2011: 97). A acrescentar a estas modificações, também foram feitas novas grades para as capelas, de modo a solucionar algumas carências que as anteriores apresentavam. Estas unificam a imagem das quatro capelas, ao contrário das pré-existentes que eram todas diferentes no desenho e na altura e que representavam um falso histórico, e permitem uma contemplação mais fácil dos altares e dos retábulos nas capelas.

Por último, as intervenções também se estenderam até ao exterior (figs. 52 e 53), não só com o intuito de melhorar as condições de acessibilidade universal do edifício, fazendo um percurso que segue desde o exterior até à sacristia, o que implicou o tratamento do pavimento urbano no acesso principal e a adição de uma rampa, que resolvia o desnível existente, como também prolongou-se até à rua para integrar a igreja num itinerário monumental acessível à escala da cidade.

Uma das principais intenções que foi possível constatar na Igreja do Santo Cristo da Saúde foi o forte propósito de que a intervenção a ser realizada deveria ser notória relativamente às pré-existências sem que, no entanto, entrasse numa linguagem que pudesse criar um foco visual nas ações realizadas (figs. 54 e 55).

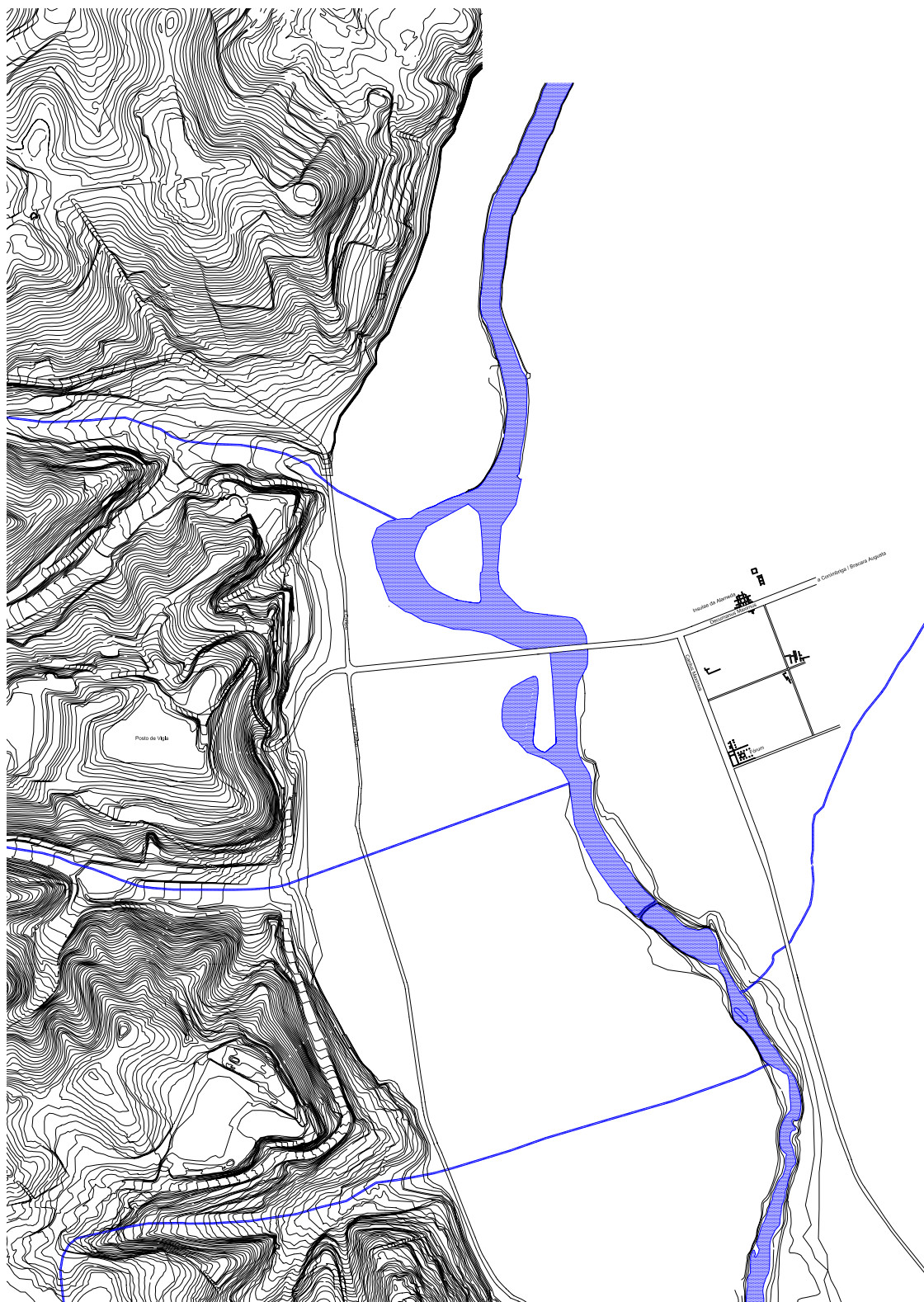


54 e 55. Interior da Igreja do Santo Cristo da Saúde, após concluídas as intervenções.



Apesar de antes desta última intervenção terem existido outras, principalmente ao longo do século XX, por não terem sido consideradas apropriadas, pois mostravam ser obras que interferiam com a linguagem original da obra, existiu a necessidade de tomar a ação de retirar elementos que eram resultantes destas, como é o caso das grades das capelas que pretendiam parecer as originais. Ademais, embora também já tivessem sido colocadas instalações na igreja, com a intenção de melhorar o espaço, estas relevaram ser insuficientes, o que levou a que fossem removidas e substituídas por outras que, por estarem segundo as necessidades atuais, davam uma maior valorização à área interior. Na mesma linha de pensamento, também os bens móveis sem valor cultural e histórico, usados para resolver alguns problemas existentes no interior da igreja e que tinham como função tornar o espaço mais habitável, foram substituídos por soluções mais permanentes e sem tanta visibilidade.

Por ter continuado a ser uma obra de grande importância para a comunidade, tanto em questões de património como de edifício de culto, nunca foi posto em causa substituir o programa litúrgico da Igreja do Santo Cristo da Saúde, sendo que a própria intervenção teve como preocupação o melhoramento das condições interiores, fosse através do desenho de nova mobília ou outros fatores, para que este pudesse continuar a funcionar de um modo mais adequado para os utentes da obra. Acima de tudo, a intervenção realizada na Igreja do Santo Cristo da Saúde pretendeu desvendar o visível, não através da sua alteração mas sim tirando proveito dos elementos que já a constituíam e que estavam à espera de ser dotados de uma coerência que permitia uma explicação visual dos seus valores culturais.



56. Assentamento romano no atual povoado de Tomar.

### 3. O Contexto Existente

#### 3.1. A Origem do Povoado de Tomar

*“Que a fundação da vila de Thomar, atendendo ao tempo em que esta povoação com o nome de Nabância esteve situada da outra parte do rio para o nascente, é tão antiga que se lhe não sabe o principio: só consta que, pelos anos de Cristo de 653, em que Santa Eiria padeceu martírio, era populosa cidade, cujo governo e senhorio tinha Castinaldo, com subordinação aos Reis Godos de Espanha.”* (Costa 1940: 164)

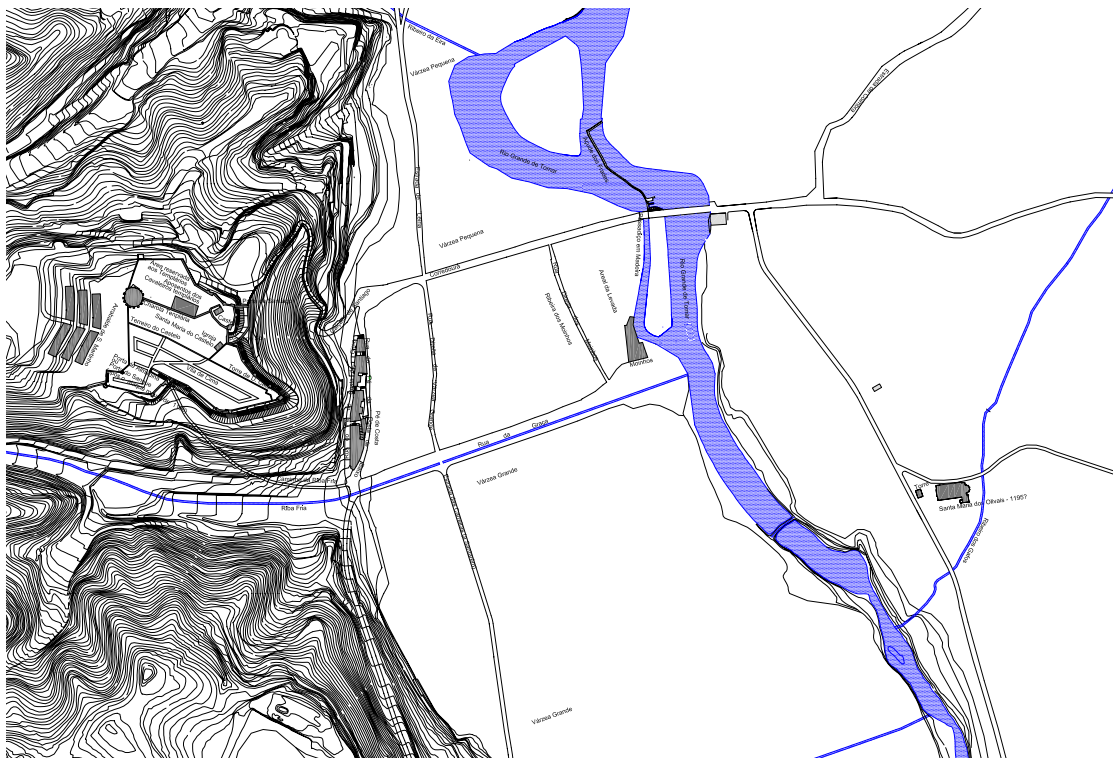
Tal como era comum nas civilizações mais antigas, foi junto ao rio Nabão que se iniciou a ocupação do povoado agora conhecido como Tomar. Muitos foram os povos que passaram por esta localização, alguns dos quais pertencentes ao paleolítico, por o rio permitir variados recursos de sobrevivência, como a utilização da água para uso alimentar, a pesca e, numa vertente mais abrangente de desenvolvimento, a possibilidade de ser um meio privilegiado de transporte. O rio apresentava-se, desta forma, como um pólo dinamizador das primeiras ocupações da região.

Um estudo realizado sobre a Evolução da Fisionomia Urbana de Tomar, realizado por José da Costa Rosa, e os achados arqueológicos que as diversas obras de requalificação da cidade têm posto a descoberto, apontam para que o aglomerado populacional inicial da vila se tivesse desenvolvido sobre a margem esquerda do rio<sup>1</sup> (fig. 56), estando o *oppidum*<sup>2</sup> “(...) confinado ao espaço trian-

---

<sup>1</sup> Este aglomerado refere-se à época de ocupação dos romanos. No entanto, antes da existência do povoado romano, o qual se localizava na zona de planície, foi identificada a presença de uma ocupação castreja na “(...) zona mais montanhosa do concelho” (Dias 1999: 49). Além disso, outros dados indicados pelo autor mostram que se trata de uma cidade “(...) de origem pré-romana” (Costa 1940: 51).

<sup>2</sup> Designação que se dava à área principal de um povoado do Império Romano.



57. Assentamento de Tomar na época de Gualdim Pais.



58. Surgimento, no atual povoado de Tomar, do bairro Além Ponte.



gular definido pelos vértices: Santa Maria do Olival, Ponte Velha e Praceta Raul Lopes (...), conhecida por Cerrada do João do Couto” (Rosa 1991: 59), ficando o espaço de implantação do então convento de freiras, existente nessa época e onde professou Iria, integrado neste núcleo inicial.

Da existência deste convento, para além da lenda e de algumas descrições consideradas de veracidade histórica fantasiosas por autores como Vieira de Guimarães, não foram encontradas provas documentais.

Destes tempos diz-se que “(...) na universal destruição de Espanha foi arruinada a dita cidade de Nabância<sup>3</sup>, com outras muitas do reino, ficando toda esta terra deserta até ao ano de 1159, em que D. Afonso Henriques fez dela doação aos templários.”<sup>4</sup> (Costa 1940: 16). Com a reconquista cristã, a cidade de Tomar inicia a sua reconstrução do lado oposto do rio da povoação inicial, numa encosta que, devido à sua altura, garantia mais hipóteses de defesa (fig. 57).

A expansão da cidade para a outra margem do rio, onde se situa o casarão do Convento de Santa Iria, só começa a ter expressão no início do século XV, com a construção do bairro de Além da Ponte (fig. 58).

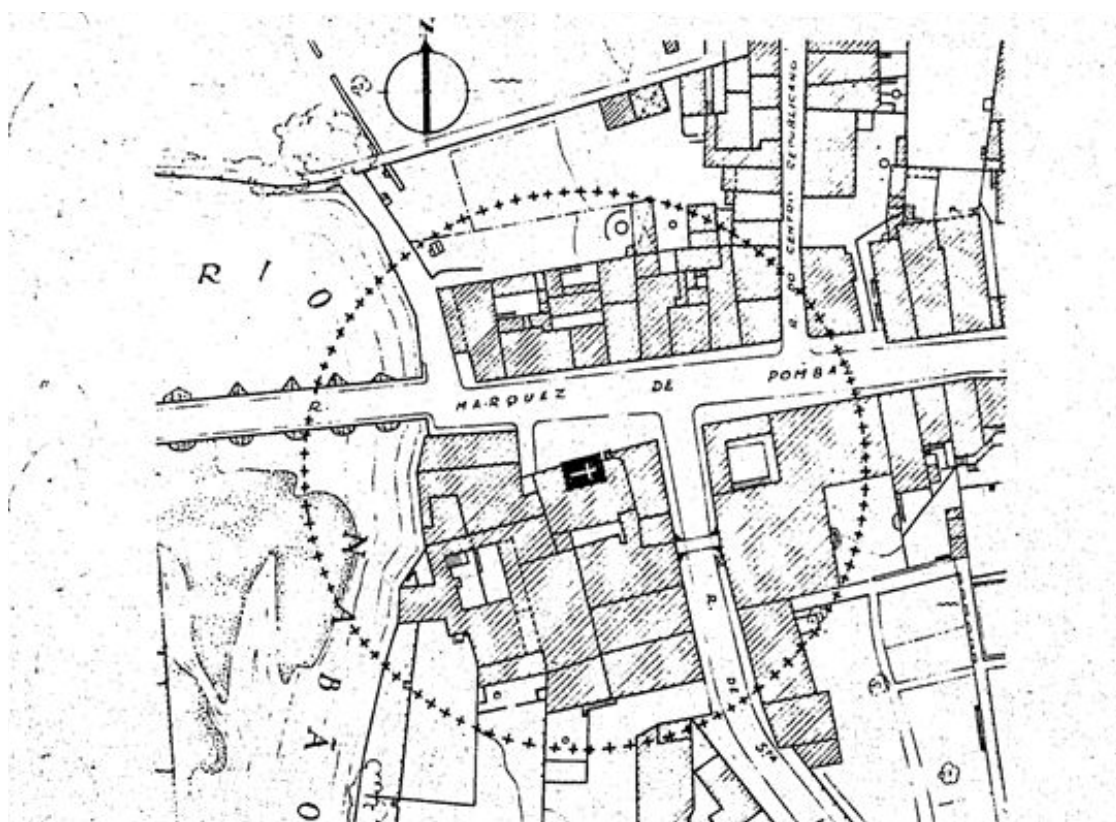
---

<sup>3</sup> O nome de Nabância era o nome dado a Tomar pelos Túrdulos, no ano de 480 a.C., sendo depois conhecida como Sellium pelos romanos.

<sup>4</sup> A fundação de Tomar deve-se a Gualdim Pais e à ordem do qual este fazia parte, os cavaleiros do Templo, de acordo com relatos datados da regência de D.Afonso Henriques, de acordo com Rosa (1991: 30).



59. Posição do Convento de Santa Iria relativamente ao Rio Nabão.



60. Planta da zona de proteção da Igreja do Convento de Santa Iria do site do SIPA.

## 3.2. As Caraterísticas do Local do Convento e da Igreja

### 3.2.1. *A Localização*

O Convento de Santa Iria e a sua igreja localizam-se num vale húmido e de inclinação suave, junto à margem esquerda do rio Nabão (fig. 59), no antigo bairro de Além Ponte.

O seu perímetro de implantação está limitado, a norte, pela Rua Marquês de Pombal, antiga Rua Larga, a qual é paralela à fachada da Igreja do Convento de Santa Iria, junto à Ponte Velha, e a este pela Rua de Santa Iria, onde se situa o Arco das Freiras, classificado como IIP, segundo o Decreto nº 35 532, Diário do Governo (DG) 55 de 15 de março de 1946, que faz ligação ao Palácio de D. António de Lisboa, e que antes funcionava como o Antigo Colégio Feminino. A sul, os seus limites estão adossados a um edifício particular. O restante perímetro, onde se situava a antiga cerca, confronta o rio.

O edifício está integrado na área de proteção do património Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), ficha do IPA nº PT031418110086 (fig. 60), e a parte que está anexada à igreja, assim como o próprio templo, estão classificados como IIP, segundo o mesmo Decreto de 15 de março de 1946.

### 3.2.2. *O Rio*

O caudal do rio Nabão apresenta grande variabilidade de volume dependendo da época do ano, sendo o inverno a estação em que atinge níveis mais elevados de água, devido à precipitação, e o verão a altura em que a escassez da água faz com que seja possível avistar os pequenos mochos, espalhados pelo leito irregular do rio.

Como forma de evitar as inundações causadas pelas chuvas de inverno, que se estendiam às habitações junto às margens do rio, foram realizadas obras para a sua requalificação, com construção de diques que alteraram os valores de volume do seu caudal. Estas alterações de volume refletem-se na consistência dos solos junto às margens do rio, com reflexo nas estruturas dos edifícios que lhe são adjacentes.

### *3.2.3. A Caraterização do Solo*

A parte ocidental do Concelho de Tomar, onde se situa a cidade e a Igreja e Convento de Santa Iria, apresenta uma composição morfológica de solos cuja época de formação reporta à era Cenozoica<sup>5</sup>.

A composição dos solos desta região, apesar de predominantemente calcária, apresenta uma permeabilidade variável devido à existência, na sua composição, de arenitos, de maior permeabilidade, e argilitos, de menor permeabilidade.

Segundo a carta Geológica de Portugal, esta zona apresenta falhas de origem tectónica, que permanecem ativas ainda hoje, sendo por isso considerada uma zona de risco sísmico moderado.

O edifício religioso encontra-se implantado numa zona de terrenos freáticos e as campanhas de obras de requalificação do rio Nabão alteraram os valores do caudal do rio, resultando, consequentemente, na modificação dos valores estruturais dos terrenos. Esta situação refletiu-se na estrutura da igreja e do edifício conventual, dando origem à fragilização de algumas das suas zonas.

---

<sup>5</sup> A Era Cenozoica ocorreu à vinte três milhões de anos atrás.



#### *3.2.4. Os Fatores Climatérios*

Segundo os dados do Instituto de Meteorologia, na região de Tomar o ano divide-se essencialmente em duas estações: uma predominante fria e chuvosa e outra quente e seca. Quanto à pluviosidade, a região classifica-se como moderadamente húmida, com uma percentagem de mais ou menos 68% e valores de precipitação moderados.

A localização do conjunto conventual numa zona mais baixa e o contacto direto de algumas das suas fachadas com a margem do rio facilita o aparecimento de anomalias cujo fator principal é a humidade.

Relativamente ao vento, os dados do Instituto de Meteorologia assinalam que tem uma intensidade superior nos meses de verão, entre maio e setembro, oscilando entre o fraco e o moderado e com maior incidência nas orientações noroeste e norte.

O facto de o convento se encontrar situado num vale, com edifícios circundantes, permite suavizar a incidência destas correntes vindas de norte. No entanto, a fachada da igreja apresenta uma maior exposição a estas nortadas.

No que respeita aos valores de insolação, julho e agosto são os meses que apresentam períodos mais alargados de exposição solar.

Relativamente à igreja e ao convento, o alçado virado ao rio é o que se encontra mais exposto, com períodos que têm início por volta do meio-dia e que se prolongam por toda a tarde. Por oposição, o alçado da igreja, virado a norte, regista valores de exposição muito curtos, só com uma pequena expressão nos meses de verão.



61. Exemplo de fachada pertencente à Ordem de Santa Clara, do Mosteiro de Santa Clara-A-Nova.



62. Ruínas do Mosteiro de Santa Clara-A-Velha.

### 3.3. A Ordem de Santa Clara

*“(...) parecia habitação mais de gente morta do que viva (...) só com Deus falavam e seguindo esta vida austera, no rigoroso cumprimento dos deveres santos.”* (Guimarães 1927: 234)

No início do século XIII, durante o papado de Inocêncio III, Clara de Assis (fig. 6) fundou a Ordem Segunda de São Francisco, mais conhecida por Ordem das Clarissas, cujos princípios da Regra defendiam que “Vivem em comum, em união de espírito e sob o voto da mais alta pobreza (...) em obediência, sem propriedade e em castidade.” (Guimarães 1927: 234).

A clausura imposta à vida conventual feminina, que obrigava a um corte com o mundo exterior às paredes do convento, refletiu-se na concepção dos espaços arquitetónicos, com a construção de fachadas de linhas austeras (figs. 61 e 62), com poucas aberturas, e a introdução de dispositivos limitativos de interação com o mundo exterior, como é o caso das grades. Esta regra de isolamento imposta à Ordem apresentava contornos complexos de cumprimento, tendo em conta a existência de pontos de ligação e interação, que nunca foram quebrados.

Pelas atividades económicas desenvolvidas dentro do espaço conventual, o seu edificado era muitas vezes dinamizador das comunidades onde estavam inseridas, necessitando, por isso, de ter controlo do que se passava à sua volta, mantendo, simultaneamente, a sua privacidade imposta pela regra de clausura em relação ao exterior. Esta mediação do olhar, “o ver sem ser visto”, entre o interior e o exterior, era feito através das grades que cobriam as janelas situadas, preferencialmente, nas torres de vigia ou mirantes.

A questão da proibição do olhar de fora para dentro do espaço conven-



63. Abóbada sob o Pego de Santa Iria.



64. Acesso para o Pego de Santa Iria.



65. Imagem de Santa Iria colocada no edifício que encima o Pego.



tual, com a colocação de barreiras no perímetro de envolvimento do convento, com o uso de muros e cercas, era, por vezes, motivo de origem de conflitos entre a comunidade religiosa e a população. Este caso verificou-se, em Santa Iria, quando o espaço do Pego foi fechado “(...) alteando-se depois esta porção de terra para correr o novo Mosteiro com igualdade, por não ficar entulhado um lugar tão digno de respeito, fechou-se em uma abóbada cercada de assentos (figs. 63 e 64), onde vai descansar uma escada, que principia na capela que lhe fizeram no claustro. E por consolação dos moradores da Vila (magoados de se lhe esconder esta memória venerável), mandarão pôr os nossos Prelados, no alto do edifício, da parte que confronta com o rio, uma Imagem da Santa (fig. 65), como sinal do sítio, que as Religiosas possuem.” (Esperança 1656: 277)

Outro paradoxo existente nos conventos era a separação do género, uma vez que “(...) as suas habitantes estavam segregadas dos homens mas, ainda assim, requeriam a sua presença periódica para a sua salvação e sobrevivência: sem padres, não podia ser dita a missa, nem ouvida a confissão.” (Hamburguer 1992: 108) e, fora do âmbito religioso, nos livros de registos de despesas, são comuns as referências a pagamentos de pequenas obras e arranjos e intervenções médicas, onde a presença masculina era uma constante.

Deste modo, apesar de as religiosas viverem em clausura, os conventos obrigavam à comunicação sem contacto e à criação de espaços intermédios de ligação com o mundo exterior, sendo estes, respetivamente, a igreja e a portaria.

### *3.3.1. O Papel da Igreja na Comunicação com o Exterior*

A igreja é o principal espaço de abertura de intercâmbio das habitantes do convento com o mundo exterior, por permitir, em simultâneo, a assistência ao culto dos leigos e freiras, e por ser aí que, em muitos casos, se encontram a maioria dos dispositivos de contacto entre os dois mundos.

Neste contexto, distinguem-se diferentes tipos de separação do espaço interior da igreja conventual feminina: entre as freiras e o monge oficiante, e entre estas e os leigos, ou, num critério de género: a cabeceira para o oficiante e para os leigos que tivessem autorização para aí entrar, ou seja, a parte masculina existente no edifício, as naves reservadas às mulheres, e o coro, separado da nave pela grade, ocupado pelo cadeiral das monjas (Teixeira 2007: 18).

A colocação do coro das freiras ao fundo da nave vai condicionar a posição do portal principal de acesso público ao templo. Este portal que, por regra, se encontraria no alinhamento axial da nave, na fachada oposta à capela-mor, <sup>6</sup> nas igrejas conventuais femininas é transportado para a fachada lateral do templo.

Era através da grade que as freiras assistiam à homilia, podendo, de forma limitada, ter contacto com o exterior. “(...) uma abertura ou uma grelha, tão larga como o altar, devia ser colocada na parede divisória, para que as freiras na igreja de dentro pudessem ver e ouvir a missa, mas insistia que a abertura não deveria permitir vistas de mais nada, como por exemplo vislumbres da rua quando a porta de entrada estava aberta.” (Urbano 2005: 66).

Como barreiras limitativas de contacto ligadas à liturgia, encontravam-se os confessionários e comungatórios,<sup>7</sup> que surgiam sob a forma de dispositivos de transposição parcial e ritualizada das paredes do templo.

O locutório, ou parlatório, colocado preferencialmente na parede de ligação entre o coro e a nave da igreja<sup>8</sup>, era o dispositivo que permitia o contacto

---

<sup>6</sup> Conforme esquema apresentado, por Teixeira (2007: 20), esta localização tradicional do portal ao fundo da nave, mantém-se nas igrejas conventuais masculinas.

<sup>7</sup> As religiosas deviam comungar sete vezes: no dia de Natal, na Quinta-Feira Santa, na Páscoa, nas festas do Espírito Santo, da Assunção da Santíssima Virgem, de São Francisco e de todos os santos, segundo Barreira (1973: 18).

<sup>8</sup> Segundo Teixeira (2007: 39), nas Regras de Inocêncio IV e Urbano IV, é proposta a localização do locutório no claustro do convento.

verbal das freiras com a comunidade exterior. Aí “(...) a arquitetura permitia a troca verbal mas deixava os corpos cuidadosamente separados numa relação de simetria. Localizados no limite da clausura, os parlatórios consistiam em dois espaços separados, um interior para as freiras e outro exterior para os visitantes, separados por janelas duplamente gradeadas.” (Urbano 2005: 63). Era a estes locais de contacto que estavam associadas as rodas, mecanismos que permitiam a introdução no convento de objetos exteriores.

Também esta implantação, em que o alçado maior se encontra voltado para a rua, era em si um meio de proteção, permitindo que o corpo conventual fosse empurrado para o interior da massa construída. Por isso, a igreja desempenha aqui a função de “muro”.

Relativamente à sua arquitetura, a tipologia de planta longitudinal, de nave única, frequente nos primeiros tempos da Ordem Franciscana, aparece, com o decorrer do tempo, associada a comunidades femininas de reduzido número de monjas e com poucos recursos, sendo comum a existência de um único altar dedicado à virgem. Em situações em que existiam altares laterais, estes serviam, normalmente, para o uso de defuntos ou para devoções particulares (Teixeira 2007: 21), permitindo um aumento de rendimentos da comunidade religiosa.

As linhas austeras, reflexo do despojamento da Ordem, refletem-se pelo edifício, com planos de paredes lisos e um número reduzido de janelas, colocadas nas laterais ao nível do segundo piso e protegidas com gradeamento de ferro. A cabeceira, muitas vezes constituída por capela única, apresentava, por norma, uma construção de painéis retilíneos, por ser mais económica, mais simples e mais fácil de concretizar (Teixeira 2007: 21). Era ainda comum neste tipo de igrejas a ausência de um transepto (Silva 1986: 58).

Ao nível das coberturas, a capela-mor era frequentemente coberta por uma abóbada de pedra, em contrapartida com a nave que possuía painéis de madeira.



Em relação aos elementos decorativos, “(...) a escultura intervém de forma reduzida e no domínio da pintura parietal só se admitem temas colhidos na Sagrada Escritura ou da vida dos santos.” (Silva 1986: 58).

### 3.3.2. *A Função da Portaria*

A ligação do convento com o exterior, segundo Teresa Duarte (2006: 162), localizava-se no corpo da igreja, junto ao coro ou junto à cabeceira. Pode ainda estar num corpo mais afastado em oposição ao corpo da igreja. Segundo as normas da regra, a porta deveria estar elevada em relação à cota do piso exterior, sendo o acesso feito por uma escada levadiça, de forma a reforçar a segurança e o rigor da clausura (Teixeira 2007: 39).

No caso do Convento de Santa de Iria, atualmente o piso da igreja encontra-se a uma cota inferior ao pavimento exterior. No entanto, sabe-se que a cota exterior sofreu alterações, no sentido de superar o problema das frequentes inundações causadas pelas cheias, que inundaram, danificaram ou destruíram muitas das construções existentes nesse local.<sup>9</sup>

As alterações que foram sendo feitas no pavimento não permitem identificar a localização da portaria deste convento, nem confirmar se se encontrava a uma cota superior em relação ao exterior.

Deve-se, ainda, referir a regra “Relação com o Mundo Secular” onde se encontra a vertente do ensino e da educação, não só em relação às freiras mais novas que habitavam o convento mas também a todas as jovens que eram confiadas ao mosteiro para aí serem instruídas, quer em relação aos valores cristãos,

---

<sup>9</sup> As de maior destaque foram as cheias de 1550, de 1852 e, mais recentemente, as de 1909.

quer às práticas da leitura, escrita, canto e artes domésticas (Lalanda 2000: 353).

Esta vertente do ensino, que seguia a tradição, estava também ligada às freiras do Convento de Santa Iria.

Para além disso, nos livros de contas do convento, existiam frequentes referências ao funcionamento de um hospício dentro das suas instalações, atividade que implicava a abertura do espaço a pessoas exteriores à comunidade religiosa, facto que, segundo as regras da ordem, não era permitido nas estruturas regulares do convento.



66. Assentamento visigodo no atual povoado de Tomar, com apontamento da capela original de Santa Iria.

### 3.4. O Convento Feminino de Tomar e a sua Igreja

*“Santa Iria da Villa de Thomar, principiou em Recolhimento de Beatas no ano de 1467 sobre as ruínas de um antiquissimo Mosteiro da Ordem do Patriarca S. Bento. Transformou-se o Recolhimento em Mosteiro de Santa Clara no ano de 1523, e de Claustal em Observante no de 1568”* (Conceição 1740: 136).

O culto a Santa Iria, na localidade que hoje se conhece como Tomar, remota a tempos anteriores à fundação da cidade.

Em 640 é assinala a existência de um convento dedicado à santa (fig. 66), no mesmo local onde hoje existe a Igreja do Convento de Santa Iria. A construção desta primeira massa conventual deve-se a S. Frutuoso, Arcebispo de Braga, responsável por fundar dois conventos na localidade: um pertencente aos frades beneditinos, onde hoje se encontra a igreja de Santa Maria dos Olivais, e outro de religiosas, onde foi depois construído o Convento de Santa Clara, mais tarde de Santa Iria. Posteriormente, ambos os complexos foram abandonados e à data da fundação de Tomar, em 1160, já nenhum dos dois existia.

É defendido, por Vieira de Guimarães (1927: 183), que no ano de 1317 já existia uma capelinha dedicada a Santa Iria, erguida sobre o local onde a santa foi martirizada. Esta data corresponde com o ano em que D. Dinis, na altura rei de Portugal, mandou realizar um inventário, sendo que é feita referência à existência deste templo erguido em devoção à santa padroeira de Tomar. A tradução deste manuscrito, realizada no século XVI, revela que “(...) há ali duas igrejas desse tempo: uma tem o nome de S. Fins e a outra de Santa Iria.” (Rosa

67



67. Relação do Convento de Santa Iria com o Rio Nabão.



68. Edificações que foram surgindo em volta do Convento de Santa Iria e sua igreja.



1988: 22). Mais tarde, numa escritura datada de 1374, uma habitante de Tomar, Joana Martins, deixa em testamento metade dos seus bens imóveis à Confraria de Santa Iria. A existência de uma confraria com o nome da santa pressupõe que o culto à virgem já estivesse a ser posto em prática e, por sua vez, a grande probabilidade de já estar construído um templo a ela dedicado, sendo a localização mais lógica a que por tradição está ligada à lenda.

Num artigo sobre as regras da Ordem de Cister é referido que para ser possível a abertura de uma nova casa religiosa é necessário “(...) ser implantada em terras doadas, geralmente pelo rei ou por um nobre, e que tinham de obedecer a certas condições: o isolamento em relação a lugares habitados. boas terras de cultivo, suficientes recursos hídricos (fig. 67) e existência de matérias primas nas proximidades.” (Barbosa 2000: 346).

Era também comum a escolha de locais associados a um acontecimento religioso, fosse este um milagre ou lendas, para a elevação da fundação dos conventos, valorizando-se desta forma o sítio da edificação.

Estavam, assim, assegurados todos os requisitos necessários à construção do convento: a doação do terreno para a realização do edifício viria da parte da nobreza; a proximidade com o rio Nabão assegurava a garantia dos recursos hídricos; o isolamento era conseguido pela localização na margem do rio oposta ao núcleo populacional que existia então; era localizado em terras de cultivo, onde predominavam olivais; ficava nas imediações do secular mosteiro masculino de Santa Maria, atualmente Santa Maria dos Olivais; e no local onde, segundo a lenda, viveu e morreu Iria.

Como refere Jorge Gaspar (2002: 90), apesar do isolamento inicial imposto pela Regra, a edificação de um convento surgia sempre como um elemento de qualificação do espaço, o que levava ao aparecimento na sua envolvente de palácios ou de outras construções de valor (fig. 68). Este facto também se constatou neste caso, uma vez que levou ao aparecimento de casas senhoriais como o Palácio de D. António de Lisboa ou o Solar da família Valle.



Antes disso, a única relação verdadeiramente existente entre a sua implantação e a massa urbana era através da estrada de entrada e saída da cidade.

Segundo as descrições de Frei Manuel da Esperança, é em 1467 que se inicia o que mais tarde se viria a tornar no Convento de Santa Iria, com o recolhimento de Mécia Vaz de Queirós, viúva de Pero Vaz de Almeida. Após a morte do marido, Mécia Vaz de Queirós comprou o sítio do martírio da santa e “Fez casa muito suficientes e edificou Igreja, em que se dizia Missa, e ela com suas filhas recebiam os Sacramentos.” (Esperança 1656: 272).

Esta referência vai ao encontro de uma descrição da vida monástica feminina da alta Idade Média em que “Nos primeiros tempos do cristianismo, à semelhança das comunidades masculinas, a vida religiosa feminina traduzia-se em grupos de mulheres que viviam em pequenas comunidades, muitas vezes numa casa, vivendo em regime de austeridade, pobreza e castidade, dedicando a sua vida à oração. (...) Muitas vezes estas comunidades eram constituídas por mulheres da mesma família, que viviam conjuntamente com outras mulheres delas dependentes.” (Teixeira 2007: 13). Segundo relatos de Frei Manuel de Esperança, este caso aplica-se a Mécia Vaz de Queirós, uma vez que esta se recolheu com as suas três filhas, Brites de Almeida, Martha de Almeida, “(...) que depois se chamou Marta de Cristo (...)” (Esperança 1656: 272) e Maria de Almeida.

Em 1523, após a morte da mãe e das irmãs, Marta de Cristo solicita a Mestre Domingos, Ministro Provincial dos Padres Claustrais, a conversão do antigo recolhimento em convento pertencente à Ordem de Santa Clara. A confirmação da conversão do espaço religioso em convento foi feita em 1541, pelo papa Paulo III (Esperança 1656: 273). No entanto, durante o papado de Pio IV e as reformas que a Ordem sofreu, passou em 1568 a convento Observante.

Para além das alterações da constituição da ordem religiosa do convento, foram registadas variações no número de religiosas que o habitaram. No início, por ordem de Marta de Cristo, o número máximo não podia exceder o

limite de dezasseis. No entanto, após a sua morte, e com a autorização papal, houve um aumento progressivo “(...) subiu a taxa a trinta e seis; a qual hoje está excedida com grande numerosidade de Religiosas, e com menos razão; porque as fazendas que pareciam muitas para o sustento de poucas; são agora poucas para alimentar a tantas.” (Esperança 1656: 274). Este aumento do número das habitantes do convento, que se registou com o passar do tempo, refletiu-se nas estruturas arquitetónicas que tiveram de adaptar o espaço ao número de ocupantes.

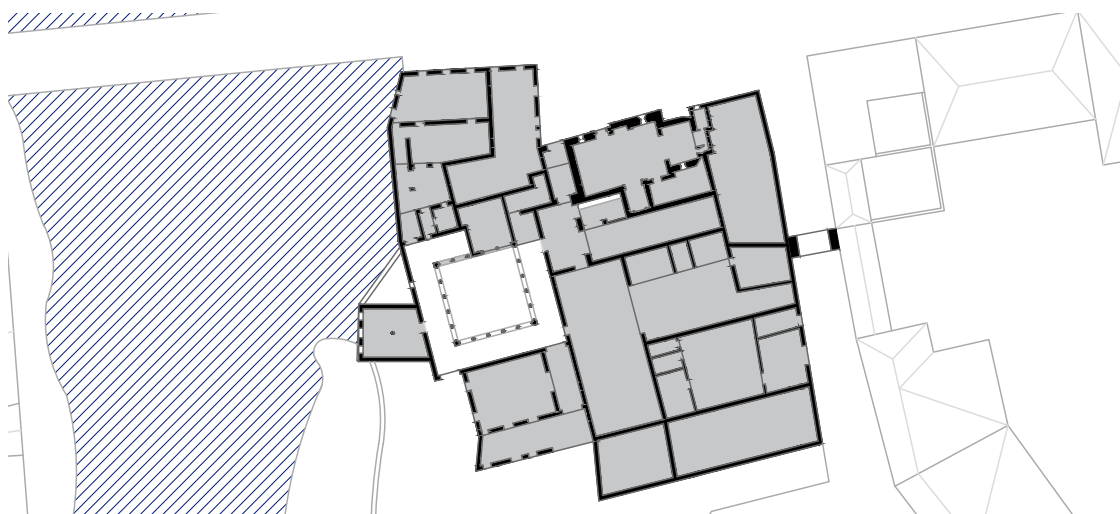
Durante o século XVI, o convento e a respetiva igreja sofreram reformulações, cujo responsável foi Pedro Moniz da Silva. Embora segundo a lápide colocada na capela-mor esteja apenas referido “esta capela”, é defendido por Guimarães que a reconstrução se estendeu a todo o edifício e não apenas à capela-mor, argumentando que à igreja “(...) a tradição também tem ligado o nome de Capela.” (Guimarães 1927: 239). Apesar de o templo estar identificado quer em caderneta Predial, quer na ficha de Inventário de Monumentos do IHRU como igreja, os tomarenses conhecem-na e referem-se a ela como “capela”.

A partir de 1551, por ordem de D. João III, é estabelecido um Recolhimento de Meninos Órfãos e uma Escola de Gramática, Música, Leitura e Escrita, no palácio de Frei António. Este edifício passa, depois, a pertencer ao Convento de Santa Iria, com o qual comunicava através do “Arco das Freiras”, construído no século XVI. e, no século XX, são vários os registos do funcionamento de um colégio feminino neste espaço<sup>10</sup>. N

A extinção das ordens religiosas em Portugal ocorreu em 1834, o que levou ao eventual encerramento do convento. No entanto, foi permitida a permanência de funções nos conventos femininos até à morte da última freira que nele habitasse. Apesar de não se conhecer a data concreta da sua extinção, nos livros de registo da Torre do Tombo referentes a Santa Iria existem registos de

---

<sup>10</sup> Estabeleceu-se neste espaço o Colégio Feminino Nun’Álvares, o qual foi encerrado, nos anos 80.



69. Convento adquirido na totalidade por Tomé Rodrigues da Silva. 1842.



70. Victor Rodrigues da Silva vende duas partes do convento e mantém o restante corpo na família.



71. Parte do convento é novamente unificado quando é adquirido por Joaquim António Nunes. 1881.

	Tomé Rodrigues da Silva		Hipólito da Costa Adão		Daniel Ribeiro dos Santos		Joaquim António Nunes
---	-------------------------	---	------------------------	---	---------------------------	---	-----------------------

atividade conventual até ao ano de 1835.

No ano de 1842, no DG de 1 de fevereiro, na lista nº 131, o edifício é posto em venda “(...) o edifício do mosteiro que ficava do arco para o poente e confinava por este lado com o rio Nabão, incluindo a Igreja e a cerca respectiva, murada sobre si, pelo valor de 4.000\$00 rs.”, sendo no entanto vendido apenas a 20 de dezembro desse ano, pelo preço de 3.000\$00 réis.

A partir desta data, ao passar por diferentes proprietários, à semelhança do que aconteceu com a maioria dos espaços conventuais em Portugal, o edifício sofreu alterações de funcionalidade, passando por habitacional, industrial e comercial, onde foram feitas readaptações dos espaços às novas funções. Em dezembro de 1842, foi adquirido por Tomé Rodrigues da Silva, que o adaptou às suas atividades industriais, agrícolas e comerciais (fig. 69). Por herança, o convento passou para o seu filho, Víctor Rodrigues da Silva, que o desmembrou, vendendo o corpo junto à ponte a Hipólito da Costa Adão, que o usou como hospedaria, e vendeu a casa do Capelão das Freiras, situada na esquina entre a Rua Larga (atual Rua Marquês de Pombal) e a travessa do Arco (atual Rua de Santa Iria) a Daniel Ribeiro dos Santos. Na sua família, apenas permaneceu a igreja e o restante casario do convento (fig. 70).

A parte do convento que ficou na família foi posteriormente arrendada a José António Nunes Sousa, que o converteu em fábrica de lanifícios, em 1874. Mais tarde, a janeiro de 1881, após a sua morte, Joaquim António Nunes fica a ser o novo arrendário, vindo mais tarde a comprar o convento, altura em que parte do seu casario é novamente unificada, quando adquire a fábrica de lanifícios e a parte de Hipólito da Costa Adão, mantendo o mesmo ramo fabril de mantas e alforges (fig. 71).

Após um incêndio, em 1905, que destruiu a maior parte da massa do antigo convento, o edifício é novamente vendido, desta vez a António Gonçalves da Silva, que o dividiu em três propriedades, duas para habitação e uma para terceira para usar como fábrica madeiras. Esta divisão do edifício vai ter reflex-

os no desenho do claustro, uma vez que resulta com que fique dividido em duas partes, quando é construído um muro que o atravessa a meio.

“Grande e grave prejuízo sofreu com isso, pois as condições artísticas (pouco se tinha alterado a feição monástica), as tradições poético-religiosas e o pitoresco do local faziam-no ser uma propriedade de apreciado gosto e que se transformaria, sem embora lhe tirar tradicional, numa vivenda de delicioso morar e de encanto público” (Guimarães 1927: 295). Supõe-se que a “vivenda de delicioso morar e de encanto público” seja uma referência ao corpo que tem a fachada encostada à Igreja do Convento de Santa Iria, que pela linguagem de Arte Nova se integra no estilo artístico da época. Segundo registos da página três do livro de Registo de Licenças de Obra (RLO) nº 1261 da Câmara Municipal de Tomar (CMT), a reconstrução deste corpo iniciou-se em 1915, estando possivelmente associada à sua conclusão a data de 1916, ano que está registado na chaminé desta habitação, junto à tapeira, visível pelo lado do rio. A configuração deste bloco habitacional vai interferir diretamente com o espaço inicialmente ocupado pelo coro da igreja.

Por último, é a neta de António Gonçalves da Silva que vende o convento, no ano de 2000, a uma imobiliária. No ano de 2004, o convento é adquirido pela CMT.

Relativamente ao templo, a igreja permanece na família de Tomé Rodrigues da Silva até 1872, ano em que “(...) foi dito pelo Vereador Macedo que “constando-lhe que brevemente, se vai vender em Praça a Igreja do Extinto Convento de Santa Iria, pertencente ao menor Luís Rodrigues da Silva, propunha a Câmara que fizesse a aquisição desta Igreja, por se um Monumento digno de ser conservado, pelo seu merecimento artístico e recordação histórica, e pedia que a Câmara resolvesse esta proposta numa das primeiras reuniões.” (Rosa 1965: 46).

A separação da igreja do convento dá-se a 10 de agosto de 1877, quando o edifício é comprado pelo arquiteto José Maria Nepomuceno “(...) pela compra

da referida igreja de Santa Iria, a cuja restauração está procedendo à sua própria custa, por amor à arte, e da História, e com o louvável fim de ali se poderem celebrar os divinos officios, evitando assim que esta venerada igreja completasse a sua total ruína ou se tornasse propriedade de algum mercenário, que lhe desse repugnante aplicação (...)” (Rosa 1965: 46).

Apesar da intenção de Nepomuceno ser restaurar a igreja, tal intervenção nunca chega a acontecer. Por isso, em julho de 1897, foi desenvolvida uma ação de sensibilização, devido ao estado de abandono em que se encontrava a igreja. Nesta campanha publicitária esteve bem patente a vontade da proprietária, a viúva do arquiteto Nepomuceno, de se desfazer do imóvel.

Após o apelo da imprensa, responsável pela campanha realizada, a igreja foi adquirida pela Condessa de Sarmento, a Sra. D. Maria da Conceição do Valle Sousa Meneses Mexia, nesse mesmo ano de 1897. O edificio permanece desde então na posse desta família.

No ano de 1926, a Confraria das Aias de Santa Iria manda restaurar as imagens existentes no interior da igreja. Nesse mesmo ano, foi também realizada uma intervenção na igreja que incluiu a inserção de tirantes, para o suporte das paredes da nave, e de uma segunda camada de varas para o suporte da cobertura, uma vez que as originais tinham apodrecido. A esta primeira operação, seguiu-se a concretização de inúmeras intervenções especializadas em reparar os elementos que se consideravam como danificados, colmatando num restauro da igreja no ano de 1995, através do projeto de Conservação do Património Arquitectónico Europeu, promovido pela Comissão Europeia, financiamento que, em conjunto com a DGEMN e a CMT permitiu a realização da intervenção. Esta envolveu a substituição da estrutura da cobertura e o restauro do teto e da pintura mural do calvário.





72. Atual planta do Convento de Santa Iria e do Palácio Frei António de Lisboa.

### 3.5. A Caraterização Arquitetónica do Convento

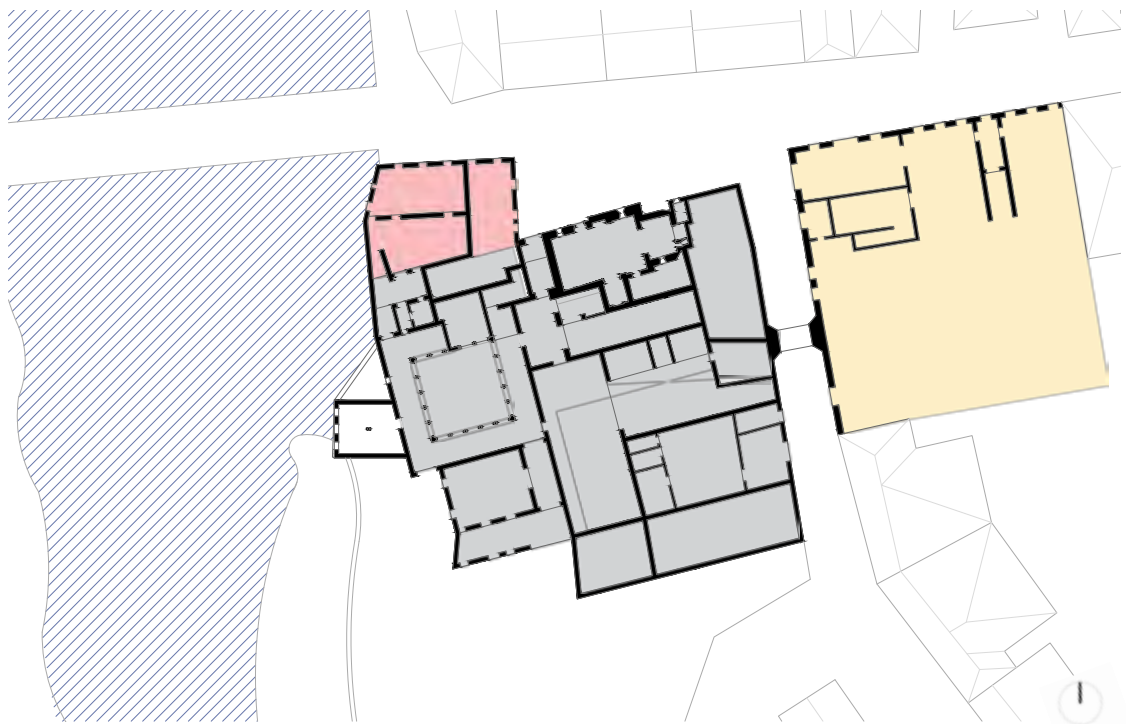
Atualmente, a dificuldade em se conseguir obter uma leitura correta da organização primitiva dos edifícios conventuais femininos, passa, não só pela inexistência de um modelo normalizado (Duarte 2006: 160) mas também pela combinação de outros fatores, como as marcas impostas pelo tempo, a aglutinação de diferentes momentos arquitetónicos no mesmo edifício, ou as diferentes adaptações funcionais impostas, que acabam por se refletir na alteração da configuração dos espaços.

Como se pode verificar pela sua cronologia, muitas foram as alterações sofridas ao longo dos tempos no Convento de Santa Iria, principalmente após a extinção da atividade religiosa e da venda do convento a particulares, que o desmembraram e o adaptaram a novas funções habitacionais e comerciais. Estas intervenções apagaram ou transformaram, de forma irreversível as caraterísticas iniciais deste edifício religioso<sup>11</sup> (fig. 72).

Às alterações referidas, acrescem alguns sinistros, de origem humana e natural, como o já citado incêndio, o qual sucedeu a 16 de outubro de 1905, as cheias de 1550, 1850 e 1909, e os sismos que ocorreram em 1531, 1551 e 1575, os quais destruíram ou fragilizaram partes da estrutura do convento. É exemplo disso a campanha de obras realizadas em 1536, como indicado no portal de entrada da igreja, cuja data é muito próxima do sismo de 1531, podendo, por isso, estar esta reconstrução ligada à necessidade de restaurar elementos do conjunto conventual e da sua igreja.

---

<sup>11</sup> Como já foi referido anteriormente, o aumento do número inicial da religiosas, poderá também ter obrigado a reformas de adaptação a novas necessidades.



73. Os três eixos de orientação existentes no Convento de Santa Iria.



1 Torre    2 Pego de Santa Iria    3 Claustro    4 Sala do Capitulo    5 P. Frei António de Lisboa    6 Arco das Freiras    7 Refeitório    8 Edifício "Arte Nova"

74. Os diferentes espaços do Convento de Santa Iria.

Numa análise da estrutura interior, pode-se, numa primeira fase, destacar a aglutinação de duas orientações estruturais da zona regular do convento, as quais se cruzam: uma com a orientação dos seus eixos muito próxima dos principais pontos cardeais, e que se supõe pertencer a uma estrutura mais antiga, surgindo a cabeceira da igreja como elemento orientador da construção; e uma segunda onde a malha regista uma rotação em relação à maioria do edificado conventual. Por último, a juntar a este primeiro conjunto edificado, faziam ainda parte do convento o Palácio de Frei António de Lisboa, o qual funcionava, no tempo das religiosas, como espaço educativo, do outro lado da Rua de Santa Iria (fig. 73).

Deste conjunto conventual, considerou-se pertinente destacar alguns dos seus espaços: a torre; o Pego de Santa Iria e o edifício a ele adorado; o claustro; a sala que se considera que tenha sido a do Capítulo; o Palácio Frei António de Lisboa; e o Arco das Freiras. Apesar deste trabalho não se focar neste espaço, é importante referir que o corpo que está localizado na zona Sul do claustro, que em tempos mais recentes exerceu a função de adega, pela sua localização no conjunto, no piso térreo, continuo ao claustro e em oposição oposta à localização da igreja, poderá ter correspondido ao refeitório do convento (Duarte 2006: 165). Por outro lado, a construção que envolve o que se considera que terá sido a torre, possui uma linguagem típica do início do século XX, onde os azulejos e o portão de ferro refletem a gramática decorativa da “Arte Nova”, vigente na época em que este corpo foi reconstruído. Relativamente às restantes áreas, conclui-se que seriam a zona habitacional, apesar de atualmente se encontrarem muito alteradas, as quais se foram expandindo ao longo do tempo com o aumento do número de religiosas no convento (fig. 74).

### 3.5.1. A Torre



A torre ou mirante era um dos recursos utilizados pelas religiosas para o controlo da vivência do mundo exterior pelo interior da clausura. Pedro Dias (1994: 198), num estudo sobre arquitetura gótica, caracteriza as torres como construções de planta quadrangular<sup>12</sup>, de dois ou três pisos sobradados, com um terraço no alto. A porta de acesso ao interior era ao nível do primeiro andar e o acesso a este corpo era feito por uma escada de madeira, no exterior. O piso térreo era fechado ou formava uma sala subterrânea que tinha funções de armazém ou cisterna.

Integrada na malha do conjunto conventual principal de Santa Iria, desenvolve-se uma estrutura quadrangular cujo centro está ocupado por um corpo com quatro pisos acima do solo. Este corpo central, de planta trapezoidal apresenta autonomia em relação às construções envolventes. A ligação entre o piso térreo e o primeiro é feita por uma escada em pedra, exterior ao corpo, à qual se acede a partir de um pequeno pátio (fig. 75), enquanto que os restantes pisos se conectam pelo interior.

A proximidade entre os vestígios encontrados nesta construção e a definição das torres do período gótico, feita por Pedro Dias, leva à defesa da hipótese de que este corpo correspondia à antiga torre ou mirante do convento.

Na década de oitenta do século XX, uma campanha de escavações expôs um poço cuja localização se encontra nas imediações do espaço ocupado pela base da torre ou mirante. A descoberta deste elemento vai, uma vez mais, ao encontro da descrição de Pedro Dias (1994: 198), que refere a possibilidade da existência de uma cisterna nesses locais.

---

<sup>12</sup> Segundo Carlos Almeida (1993: 138), “(...) as torres de menagem desta época têm sistematicamente uma base saliente, trapezoidal.”





### 3.5.2. *O Pego de Santa Iria*

Junto à margem do rio Nabão, a Sudoeste das galerias do claustro do Convento de Santa Iria, ergue-se um pequeno edifício com dois pisos acima do solo. Este volume apresenta uma planta retangular, de compartimento único por piso (fig. 76).

Nos dois pisos, o acesso às divisões é feito através do claustro. A porta do piso térreo apresenta uma moldura em pedra cujo trabalho se integra na simplicidade das formas maneiristas do claustro. No interior do espaço, na zona oeste, existe uma pequena abertura no pavimento que permite estabelecer ligação com um piso subterrâneo, o qual se encontra parcialmente submerso devido à sua ligação com o rio. O acesso a este piso, de cota inferior à cota do andar térreo do convento, é feito pelo exterior, através de uma escada situada num pequeno pátio, adoçado ao alçado Norte.

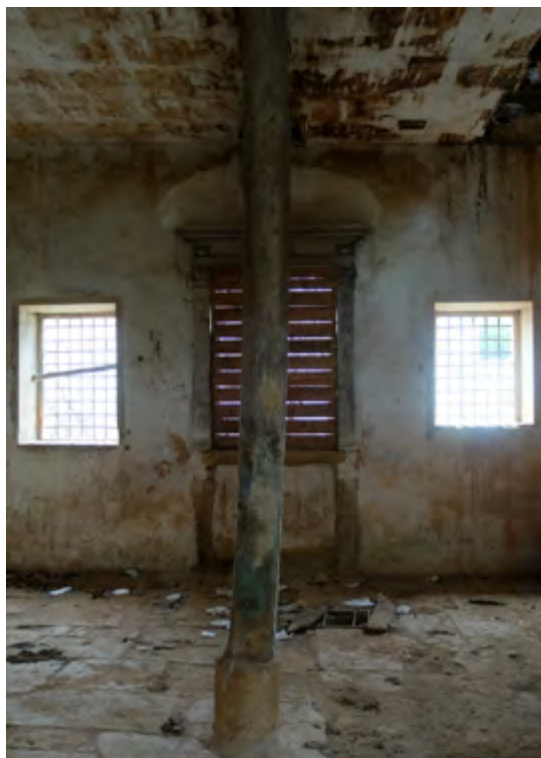
No que se refere ao piso térreo, é colocada a hipótese de ter tido a função de capela, suposição assente no elemento de ligação entre o claustro e o interior da divisão que, pelo trabalho da cantaria, se distingue dos restantes vãos que circundam o claustro, sendo a composição escultórica das ombreiras desta porta um trabalho de carácter mais erudito. Por outro lado, existe outra particularidade neste espaço que chama a atenção: a existência de um vão, com as dimensões de uma passagem, para o rio (fig. 77). Este facto leva a ponderar se o acesso ao Pego teria sido, em tempos, realizado por aqui, num percurso exterior entre o edifício e a cerca, que se crê ter existido nesta zona. Alguns fatores que contribuem para o reforço desta hipótese são: o facto desta zona, adjacente ao rio, apresentar muita fragilidade estrutural, existindo referências de derrocadas da cerca do convento na parte que confina com o rio, sendo por isso previsível que os limites atuais da construção conventual estejam alterados em relação a épocas anteriores e que possa ter existido nesse local uma certa, da qual não restou vestígio aparente; a improbabilidade da existência de uma porta de ab-



75. Acesso por uma escada exterior, localizada num pequeno pátio, ao primeiro piso da antiga torre.



76. Edifício que cobre o espaço do Pego de Santa Iria.



77. Vão que foi parcialmente fechado, e que se encontra virado para o rio.



78. Acesso ao Pego de Santa Iria.

ertura direta para o rio, num local de clausura onde as janelas estão protegidas por gradeamentos; da mesma forma, a existência de uma porta à mesma cota do pavimento do piso térreo do convento, num sítio onde era frequente a existência de cheias, parece dubitável. De outro modo, faria sentido que, tratando-se de uma fachada virada para o povoado de Tomar, existisse neste local uma cerca sem aberturas, de forma a obstruir o contacto visual entre a população e a vivência dentro das estruturas regulares, conforme as regras da ordem. Ainda outro fator que poderá contribuir para a fundamentação desta hipótese é a existência de restos de uma construção, no pátio do Pego, junto ao muro, que pode ter pertencido a uma escadaria ou a uma abertura.

O acesso atual ao pátio do Pego de Santa Iria é feito pelo claustro, por uma porta manuelina de lintel recortado. O pátio, de configuração triangular, confronta a Este com o claustro e a Sul com o edifício anteriormente descrito. Por último, a terceira frente relaciona-se com o rio, e está protegida com um muro de pequenas dimensões.

Junto ao muro, desenvolve-se uma escada que permite o acesso a um piso de cota inferior à do andar térreo (fig. 78). Esta escada apresenta uma largura irregular, dando a ideia de que poderá ter sido cortada, pelo lado que confronta com o rio<sup>13</sup>. Este piso subterrâneo, localizado debaixo do espaço que se defende ter funcionado como capela, é acedido pela referida escada, e é uma pequena cisterna de teto em abóbada de berço redondo, de três tramos. É a este espaço que se atribui o nome de Pego de Santa Iria.

Segundo a lenda, terá sido neste local que Santa Iria foi martirizada. Por esse motivo, este espaço possuía uma grande importância religiosa, não só para as religiosas do convento mas também para a população de Tomar. Centrada na parede do fundo da cisterna, existe uma cantaria com o busto da santa, a qual

---

<sup>13</sup> A irregularidade na largura da escada, neste contexto, poderá surgir como um indício para a fundamentação da hipótese defendida anteriormente, de que os limites do convento sofreram alterações, na parte que confina com o rio.

segura um livro e uma palma<sup>14</sup>, dentro de um nicho concheado, em arco de volta perfeito, o qual está enquadrado num pórtico ladeado por balaústres e rematado por um frontão triangular<sup>15</sup>.

### 3.5.3. O Claustro



*“(...) as circulações no espaço interior funcionavam sempre em torno do claustro, organizador da vida da comunidade. Era à sua volta que se desenvolviam todas as actividades e se realizavam todos os percursos entre os diversos espaços. As circulações verticais identificáveis eram asseguradas por escadas localizadas na confluência do claustro.”* (Duarte 2006: 165)

Elemento gerador da organização do edifício conventual, o claustro é um espaço de planta normalmente quadrangular, cercado por um ou dois pisos de galerias onde a composição das arcarias varia conforme a época de construção. Além do acesso aos diferentes compartimentos, que se organizavam em redor das suas galerias, o refeitório e a sala do Capítulo no piso térreo, e o dormitório e coro, estes pátios privados eram a fonte privilegiada para a iluminação dos compartimentos.

É sob o espírito maneirista que vai ser construído o claustro do Convento de Santa Iria, apresentando uma composição arquitetónica onde os valores de simplicidade e austeridade, defendidos pela Ordem das Clarissas, se expressam no conjunto, refletindo, desta forma, a tendência nacional do “Chão”.

---

<sup>14</sup> Estes são os elementos com que Santa Iria é, geralmente, representada, sendo o livro fechado símbolo de virgindade e a palma de imortalidade. Além disso, a palma está associada aos santos mártires.

<sup>15</sup> Ver Imagem 64.

O claustro encontra-se integrado na mesma malha ortogonal em que se desenvolve o traçado da igreja, e é cercado por dois pisos de galerias, com cinco tramos em cada ala. A sobreposição das Ordens Clássicas, característica deste período, também aqui é sentida, sendo a galeria do piso térreo composta por um conjunto de arcos de volta perfeita, assentes em colunas toscanas, e a galeria do andar superior composta por arquitrave de moldura simples, assente em pilares de secção retangular, rematados por capitéis jónicos. A simplicidade e austeridade da galeria encontram-se bem patentes no trabalho destes capitéis, despojados de elementos decorativos (fig. 79).

À semelhança do que aconteceu nas restantes partes do convento, também este espaço sofreu alterações em sequência das intervenções que se realizaram ao longo da sua existência. É exemplo a aglutinação de parte da galeria norte do edifício que encima o Pego, no primeiro piso, onde os pilares da galeria foram embutidos nas paredes da divisão. Por outro lado, ao contrário do que era comum neste tipo de arquitetura religiosa, a estrutura atual do claustro não apresenta um paralelismo direto com a igreja. Também no piso térreo as alterações na estrutura circundante à galeria são visíveis, pela eliminação ou construção de novos panos de parede de forma a facilitar ou adaptar o espaço e a circulação às novas funções comerciais que aí se desenvolveram (figs. 80 e 81).

A confluência de conceitos antagónicos vivenciados no espaço conventual também se reflete no claustro que, apesar de ser o local privilegiado para a circulação entre as divisões do espaço regular, era também o lugar escolhido para a meditação e a oração. Na organização deste espaço, a água e a vegetação são dois fatores fundamentais para a criação dessa ambiência espiritual.





79. As duas ordens existentes no claustro do Convento de Santa Iria.



80. Encerramento de parte de uma das galerias do claustro do Convento de Santa Iria.



81. Arcos da galeria do claustro, que foram encerrados com portões.



82. A cobertura da Sala do Capítulo, feita com uma abóbada de arestas-



#### 3.5.4. A Sala do Capítulo

*“A abadessa, ao menos uma vez por semana, deve convocar as suas irmãs para o capítulo. Ali, tanto ela como as suas irmãs, devem acusar-se humildemente das falhas e negligências públicas e comuns (...) Ali o exame com todas as suas irmãs, pois muitas vezes o Senhor revela ao menor o que é o melhor.”* (Barreira 1973: 21)

Segundo Duarte (2006: 172), a sala do Capítulo situava-se no andar térreo do convento, podendo a sua localização variar, junto da igreja ou num corpo oposto à mesma. Este compartimento, de planta quadrada ou retangular, com bancos em volta do seu perímetro, deveria estar dimensionado para a totalidade da religiosas, pois, conforme a regra, aí se reuniam semanalmente.

No caso do Convento de Santa Iria, dentro da sua zona regular, entre a igreja e um pequeno pátio interior, situa-se uma divisão de formato retangular. Este compartimento encontra-se muito alterado, apresentando atualmente uma aglutinação desorganizada de elementos, que tornam difícil a leitura interpretativa da funcionalidade do espaço. A cobertura do seu espaço é feita em abóbada cruzada de aresta simples (fig. 82).

O acesso ao compartimento é feito através de um arco de volta perfeita assente em pilares de secção quadrada, que no seu seguimento tem um outro arco, atualmente emparedado. Na parede Este, que confronta com a capela dos Valle, em posição descentrada, existe um nicho embutido e rematado a cantaria de moldura simples, encimado por um arco de volta perfeita. Na parede Norte, que confronta com a nave da igreja, em posição central com o pano de parede, observa-se um nicho, composto por uma estrutura retangular arquitravada, com remate superior em arco de volta perfeita, e ladeado por duas pias (fig. 83). A composição apresenta um trabalho escultórico em concheado, com motivos vegetalistas. Também ao longo desta parede se estende uma bancada



83. Nicho ladeado por duas pias, na Sala do Capítulo.



84. Uma das divisões do Palácio Frei António de Lisboa, que se encontra em ruínas



85. Vista interior do Palácio Frei António de Lisboa, a qual mostra o estado de ruínas em que se encontra o edifício.



em alvenaria de pedra. A designação deste espaço como a sala de Capítulo está conectada a três fatores: i) a descrição, por Teresa Duarte (2006: 173), de que a posição desta sala poderia ser adjacente à igreja, como acontece neste caso; ii) a existência de elementos neste espaço que só se encontram nas divisórias mais nobres do restante convento; e iii) pela relação entre as dimensões da divisão e o número máximo de freiras (dezasseis) que compunham a clausura inicial.



### 3.5.5. *O Palácio Frei António de Lisboa*

Atualmente, pouco resta do que em tempos se chamou de Palácio Frei António de Lisboa, uma vez que o seu estado de degradação é muito avançado, tendo, inclusivamente, entrado em ruína (figs. 84 e 85). Através das descrições feitas sobre o edifício, sabe-se que “Tem sua entrada por um portal de pedraria bem obrada, que D. António mandou fazer da banda do poente, defronte do Mosteiro de Santa Iria, por onde se entra num Recebimento. (...) Os assentos antigos, que neste local estavam são uma escada de pedraria grande, larga, bem obrada e chã que estava à direita do dito Recebimento (...) sobe-se de levante contra poente e tem uma varanda de peitoril (...) A sul, um quintal com poço e árvores de fruto, contra norte e curvando a nascente uma varanda com colunas e arquivadas de pedra “com o gosto à romano” (renascença), e o requinte que ele sabia pôr em tudo o que mandava fazer” (Rosa 1965: 154) (fig. 86). O edifício, construído no século XVI por ordem de Frei António de Lisboa, possui dois pisos, os quais têm uma divisão principal, de maiores dimensões, e diversas outras salas, de tamanho mais reduzido.

Após a morte do seu proprietário, a sua função habitacional é alterada para educativa, uma vez que nele iria funcionar uma Escola de Gramática, Música, Leitura e Escrita e um Recolhimento de Meninos Órfãos, como já foi



86. Portal de entrada do Palácio Frei António de Lisboa, na Rua de Santa Iria.



87. Serliana existente no Palácio Frei António de Lisboa.



88. O Arco das Freiras, que conecta o Convento de Santa Iria com o Palácio Frei António de Lisboa.



89. O arco em volta perfeita, feito em cantaria, do Arco das Freiras.

referido, altura em que o edifício é entregue aos cuidados das religiosas do Convento de Santa Iria, com o qual contactava através do Arco das Freiras. Como tal, foram feitas obras no edifício para a realização desta adaptação. Segundo Amorim Rosa, já nada resta do edifício inicial. No entanto, Carlos Veloso (1998: 52) afirma que este ainda pode ser observado “(...) nas dimensões grandiosas, no pátio e num par de elementos arquitectónicos – nomeadamente um arco serliano.” (fig. 87). Foi apenas na década de oitenta, do século XX, que este edifício deixa de ser utilizado, uma vez que é nessa época que é encerrado o Colégio Feminino Nun’ Álvares, o qual aí se tinha estabelecido nos anos trinta do século XX.



#### 3.5.6. *O Arco das Freiras*

O Arco das Freiras (fig. 88) foi edificado, no século XVI, para conectar o Palácio António de Lisboa, quando este funcionava como centro educacional, ao Convento de Santa Iria, uma vez que os dois edifícios se encontram em lados opostos da Rua de Santa Iria. A necessidade da sua construção surgiu do facto de as religiosas necessitarem de circularem de um edifício para o outro sem entrarem em contacto com o mundo exterior.

O arco, de volta perfeita e de grandes dimensões, é suportado por dois contrafortes laterais, os quais assentam em cada um dos lados da rua. No seu exterior, apresenta uma cercadura em cantaria que faz a separação com o passadiço superior (fig. 89).

Relativamente ao espaço da passagem que conectava os dois edifícios conventuais, este possui uma planta retangular, coberto e quase completamente fechado para o exterior, tendo apenas duas frestas de pequenas dimensões, uma em cada um dos seus alçados, para que existisse a entrada de luz natural para o seu interior.





90 a 93. Exemplos da linguagem e simbologia usada no Manuelino.



94. Janela do Capítulo, também conhecida como Janela Manuelina, do Convento de Cristo.

## **4. A Igreja do Convento de Santa Iria**

### **4.1. O Enquadramento da Igreja no século XVI**

A nível artístico, o século XVI em Portugal apresenta uma riqueza complexa, onde o Manuelino, o Renascimento, o Maneirismo e o “Chão” se encaixam ou interagem de uma forma singular.

Durante o reinado de D. Manuel, o forte movimento expansionista da armada portuguesa permitiu o contacto com novos povos e culturas, facto que se refletiu na expressão artística nacional, de forma mais marcante no Manuelino.

Assente numa estrutura do gótico final, o Manuelino desenvolve uma gramática decorativa emblemática e naturalista, em que interagem, de forma dinâmica, elementos de diversas simbologias entre os quais se distinguem os de simbologia régia: a Esfera Armilar, as Armas Régias, a Cruz de Cristo; de fauna e flora marinhas: algas, corais, conchas e seres marinhos; de fauna e flora terrestres: troncos de árvores, raízes, espigas de milho; com ligação à atividade da navegação: cordas e nós, correntes, boias; de passamanaria: franjas e fivelas; e de figuração humana (figs. 90 a 93).

Do equilíbrio volumétrico entre as linhas direitas, das estruturas construtivas e dos panos de parede, e da dinâmica da escultura manuelina, que se desenvolve de forma concentrada e harmoniosa em frisos, cornijas e platibandas, ou em repór de vãos de portais e janelas, resulta uma composição onde sobressaem a elegância e o equilíbrio, características tradicionais da arquitetura nacional. É neste contexto artístico, de especificidade portuguesa, que se inicia em Portugal o século XVI, sendo a Janela do Capítulo, no Convento de Cristo, um dos exemplos marcantes desta expressão (fig. 94).

A nível construtivo, inicia-se um processo onde o arco de volta perfeito vai substituir, de forma progressiva, o arco quebrado. Nas coberturas, desen-

cadeava-se um complexo sistema de arcos abatidos e redes de nervuras, que arrancam de mísulas integradas nos panos de parede, libertando o espaço interior dos edifícios, dando lugar às igrejas salão que terão grande expansão durante o século XVI.

Com a subida ao trono de D. João III, inicia-se uma nova fase artística onde as formas renascentistas começam, numa fase inicial, a interagir com o movimento anterior, assumindo posteriormente a sua autonomia. É o caso de Santa Maria de Belém (fig. 95), onde se desenvolveu, de forma harmoniosa, uma composição onde elementos de expressão manuelina coabitam com elementos de influência renascentista de inspiração clássica italiana, pelas mãos dos mestres biscainhos João e Diogo de Castilho, no claustro, ou uma linha de influência francesa, com Nicolau de Chanterenne, no portal axial.

Durante esta sequência e após o surgimento da expressão portuguesa de arte e arquitetura, chegam a Portugal vários artistas estrangeiros com o espírito renascentista já incutido e que vão dar continuação à realização de obras dentro do país, respeitando sempre o carácter português.

Estas duas influências, italiana e francesa, vão permitir que o Renascimento em Portugal assuma uma leitura regional diferenciada, onde Coimbra se destaca, pela influência francesa de Nicolau de Chanterenne e de João de Ruão, o qual liderava um grupo de escultores-arquitetos, conhecido pela escola da Renascença Coimbrã. Esta escola renascentista de linhagem francesa destacava-se, sobretudo, pela plasticidade escultórica das formas. Apesar de o seu pólo principal ser em Coimbra, encontram-se alguns exemplares noutras regiões do território português, como é o caso do retábulo existente na capela dos Valle. Relativamente a Tomar, esta cidade tinha sido um dos centros do Manuelino e, quando este dá lugar ao Renascimento, os seus artistas e arquitetos tentam, igualmente, fazer esta passagem.

A vertente renascentista italiana chega a Tomar pelas mãos de João de Castilho, arquiteto régio de D. João III, que vai para Tomar para participar na

obra do Convento de Cristo (figs. 96 e 97), viajando para a cidade em 1515, para completar a nave da sua igreja (Markl 1993: 42). A partir dessa data, irá realizar, ao longo do tempo, diversas intervenções nesta obra, o que faz com que a sua presença na cidade seja bastante assídua (Rosa 1991: 62).

É sob esta linha de linguagem humanista, de formas clássicas, que João de Castilho irá deixar, em Tomar, marcas de um percurso renascentista, o qual surge devido à influência de Chanterenne e Ruão, e que tem início ainda numa linguagem de influência manuelina mas que, progressivamente, se transforma em composições renascentistas, quer pela estrutura, quer pela expressão escultórica dos elementos, reproduzidos em redor de portais e janelas (Markl 1993: 42), onde acentua a geometria no desenho das suas obras, em que a sobriedade se torna mais marcante (figs. 98 e 99) e onde os elementos naturalistas decorativos são retomados.

Segundo a linguagem renascentista nas construções arquitetónicas, surgem composições onde o vocabulário de formas comporta frontões triangulares ou semi-circulares, frisos, cornijas, pilastras e colunatas com aplicação dos ordens clássicos, balaústres adossados, medalhões e conchas, todos organizados sob uma forte proporcionalidade e simetria estética. Nas coberturas dos edifícios religiosos, desenvolvem-se as abóbadas de berço e as cúpulas hemisféricas, e nos alçados surgem composições simétricas onde é comum o aparecimento de colunatas, “loggias”, janelas de balcão ou janelas de canto, as quais se podem encontrar alguns exemplares espalhados pelo centro histórico de Tomar.

No tratamento escultórico das formas, a temática comporta nichos, conchas, medalhões com bustos de guerreiros, anjos, armaduras, enrolamentos, acantos, óvulos, pérolas, grifos e seres fantasiosos, grotescos, panóplias, pendurados de temática religiosa, guerreira ou ligada à música.

Nos edifícios religiosos, este tipo de ornamentação e linguagem aparece associada a portais, janelas, altares e púlpitos.





95. Interior da Igreja de Santa Maria de Belém, onde é possível ver a convivência do Manuelino com o Renascimento.



96. Vista da Charola do Convento de Cristo.



97. Portal da Igreja do Convento de Cristo, da autoria de João de Castilho.



A nível complementar da arquitetura renascentista, permanece o fresco e a pintura a têmpera como recursos decorativos murais, sendo a inspiração flamenga a mais acentuada. Nos exemplares de arquitetura, a temática mais frequente é a religiosa, podendo também aparecer motivos vegetais e zoomórficos (Silva 1986: 112). O recurso à perspetiva na representação das composições expressa a nova conceção espacial de equilíbrio. Além disso, também a clareza da representação é um fator aí presente.

Durante a segunda metade do século XVI, foi desenvolvida em Portugal uma forte ligação com a tratadística italiana, estudando-se autores como Vitrúvio, Sério e Paládio, os quais foram traduzidos para português. Dá-se, por isso, o desenvolvimento da geometrização das formas e é promovido o despojamento decorativo.

As ordens clássicas reproduzem-se de forma combinada por sobreposição, onde prevalece a ordem dórica, em arcaria, no piso térreo. A este, por vezes de forma arquitravada, é sobreposto a ordem jónica. Por último, a ordem toscana vai surgir também em combinação com as ordens referidas ou em substituição da dórica. Neste contexto, o claustro de D. João III, do Convento de Cristo, iniciado por João de Castilho, trabalhado por Diogo de Torralva e posteriormente terminado por Filipe Terzio, é apontado como um dos exemplos mais marcantes deste período (fig. 100).

Também em Portugal, a expressão Maneirista reflete um intercâmbio de sensibilidades diversas, desenvolvendo um modelo nacional, o qual é identificado de “Chão”.



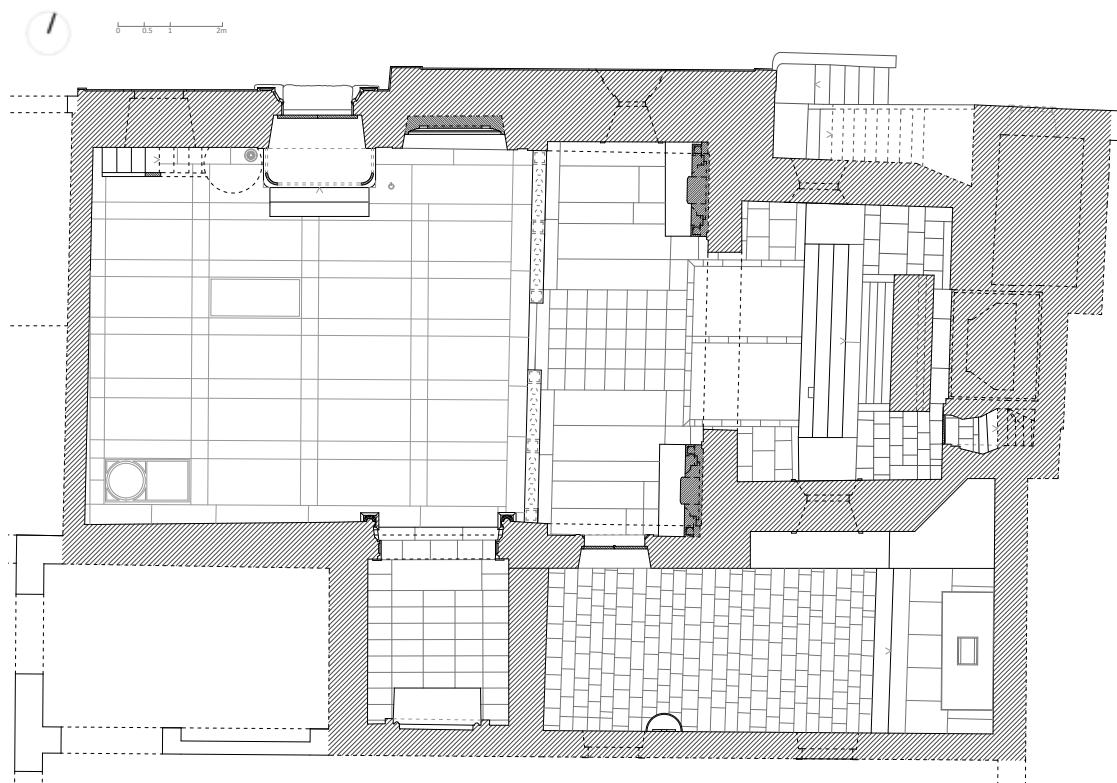
98 e 99. Ermida da Nossa Senhora da Conceição, com um desenho Renascentista já muito depurado, e da autoria de João de Castilho.



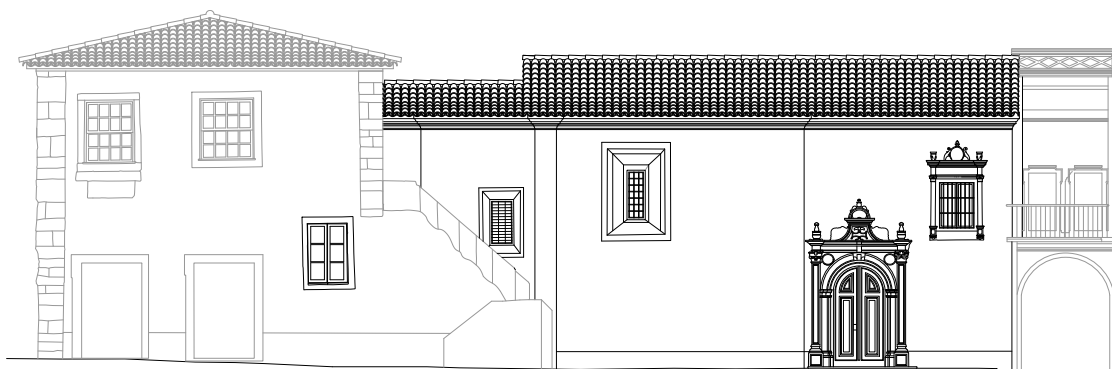
100. Claustro de D. João III, no Convento de Cristo.

A influência da arquitetura militar e a austeridade das ordens religiosas refletem-se na arquitetura de edifícios despojados de elementos decorativos onde, uma vez mais, a sobriedade e a austeridade são conseguidas através da simplicidade com que são trabalhados os elementos de ordem clássica, e da proporção das formas edificadas, revelando, novamente, grande equilíbrio e elegância no conjunto.

É neste contexto que surge a Igreja do Convento de Santa Iria e o seu desenho, uma construção dos princípios do século XVI que, pelas suas características, se designa como uma igreja Renascentista Coimbrã, à qual se deve a inspiração artística e a mão de João de Castilho, quando este já possuía uma forte expressão renascentista (Rosa 1991: 89). É, por isso, uma obra válida no tempo e no espaço, testemunho do Renascimento em Portugal, recebido de Coimbra e dos seus artistas, e tendo sido posto em prática através de João de Castilho.



101. Planta da Igreja do Convento de Santa Iria.



102 e 103. Fachada exterior da Igreja do Convento de Santa Iria.

## 4.2. A Igreja

Os sub capítulos 4.2.1, 4.2.2. e 4.2.3. derivam do trabalho académico realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, onde se procedeu ao estudo da Igreja do Convento de Santa Iria.

Apesar de se saber que existiu uma igreja de adoração a Santa Iria no mesmo local onde hoje se encontra agora a Igreja do Convento de Santa Iria, à data de 1317, a configuração desta construção primitiva nunca foi conhecida, uma vez que, no século XII, segundo Guimarães (1927: 230) já não haveria nada na margem Este do rio Nabão para além de ruínas, pelo que concluiu que qualquer templo que aí tivesse sido construído seria posterior à reconquista de Tomar.<sup>1</sup> Sabe-se também, como já foi referido, que Mécia Vaz de Queirós<sup>2</sup> compra o sítio do martírio de Santa Iria, que até à data se encontrava desocupado, para lá mandar construir uma casa e uma igreja “(...) onde se dizia a missa e recebiam sacramentos.” (Guimarães 1927: 232).

A Igreja do Convento de Santa Iria é uma igreja de planta longitudinal (fig. 101), de uma nave, composta por três volumes distintos: o do corpo da nave, de maiores dimensões; o da capela-mor; e o da capela dos Valle e da sacristia, adossado lateralmente à nave. A sua cabeceira encontra-se orientada a nascente, respeitando a regra de orientação das igrejas existente antes do Concílio de Trento. Possui uma única fachada (figs. 102 e 103), caiada a branco, com uma linguagem sóbria e cujos únicos elementos ornamentais são uma janela e um portal, por onde se acede ao edifício, ambos com linguagem fortemente iconográfica<sup>3</sup>. O espaço interior da sua nave, que está a uma cota mais baixa

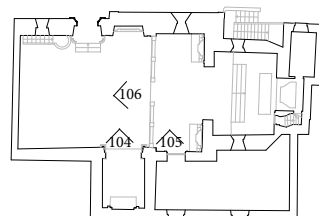
---

<sup>1</sup> Para referência, a conquista de Santarém ocorre no ano de 1147, durante a Reconquista, estando nessa altura a cidade sob ocupação moura, segundo Beirante (1980: 152).

<sup>2</sup> Depois da morte do marido Pero Vaz de Almeida em 1467 (Mendonça: 1991).

<sup>3</sup> Ver fichas “Portal de Entrada” e “Janela Renascentista” do sub capítulo 5.2.1.





104. Portal de entrada da Capela dos Valle.



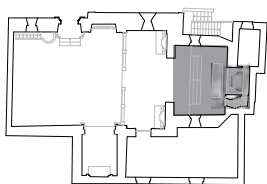
105. Porta de acesso à sacristia com motivos manuelinos.



106. Passagem da nave para a capela-mor.

que a da rua, tem como pontos de maior ornamentação: o portal da capela dos Valle (fig. 104); a porta de acesso à sacristia, que está decorada com motivos de troncos entrelaçados (fig. 105); a área que faz a transição para a capela-mor, onde se encontram dois altares barrocos a ladear o arco triunfal, coberto por pinturas murais (fig. 106), e dois grandes arcos de volta perfeita que se encontram cobertos de pinturas murais, apesar de estas serem quase impercetíveis; a capela de São Francisco; e o teto em caixotões de madeira (fig. 107), dividido em doze módulos com pinturas a representar a vida de Santa Iria<sup>4</sup>.

As suas paredes laterais encontram-se totalmente revestidas por azulejos com as tonalidades de amarelo, azul e branco, com a exceção dos momentos em que surgem elementos arquitetónicos ou estruturais que os intersejam; a parede que marca a passagem para o espaço da capela-mor é rebocada e mostra sinais da existência de frescos; e a parede fundeira apenas possui uma pequena fração da sua superfície total revestida por azulejos, colocados de forma irregular e descuidada, estando de resto rebocada e possuindo duas peças de madeira de grandes dimensões, uma que fazia parte da composição do teto, na parte superior da passagem para a capela-mor, com uma representação da cena do calvário, e a segunda que coroava o arco triunfal.

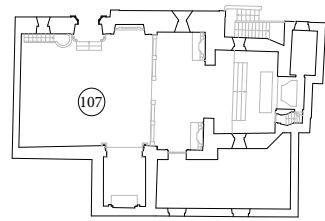


#### 4.2.1. A Capela-Mor

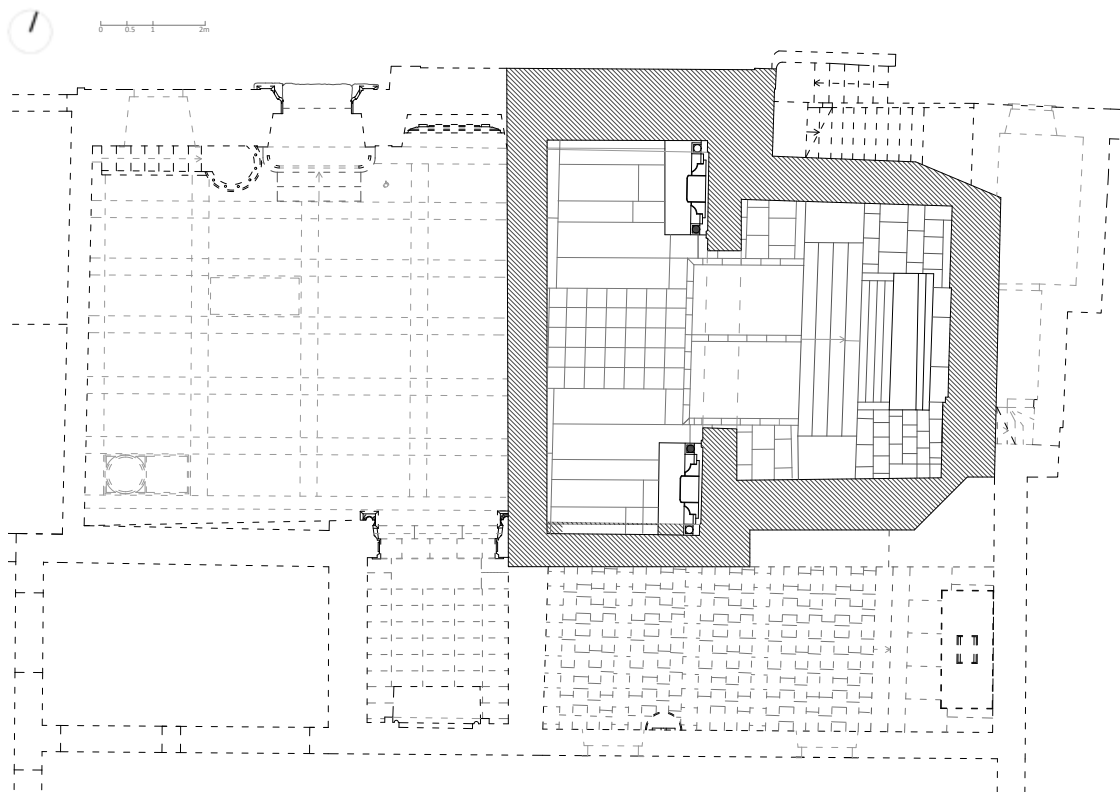
Ao aliar o conhecimento da pré-existência de uma igreja primitiva com os atuais elementos que remetem para o período Manuelino, como é o caso da porta da sacristia ou a abóbada de combados que cobre o espaço da capela-mor, diferente da restante linguagem renascentista aí presente, pode concluir-se que existe a possibilidade da capela-mor ser o núcleo inicial da igreja, anterior aos

---

<sup>4</sup> Ver ficha “Teto de Caixotões” do sub capítulo 5.2.1.



107. Teto em caixotões no corpo da nave.



108. Planta do possível núcleo inicial em comparação com a atual planta da Igreja do Convento de Santa Iria.

seus restantes espaços. Encontram-se, no entanto, duas inscrições em ambas as paredes laterais da capela-mor, debaixo de cada uma das janelas existentes neste espaço, que dão as seguintes informações: na parede do lado do Evangelho lê-se: “Esta capela mandou fazer Pedro Moniz da Silva que está sepultado n’ella có sua mulher D. Isabel Eriques e seu filho Bernardo Moniz da Silva com a sua mulher D. Lourença da Silva e sua filha D. Vitória da Silva”; já na parede do lado da Epístola lê-se: “No ano de CIC.ICC.X<sup>5</sup> mandou reedificar esta capela e ornar de pinturas e ouro á sua custa uma neta do fundador della, filha de seu filho Bernardo Moniz da Silva”. Esta última inscrição refere-se à suposta reedificação da Igreja do Convento de Santa Iria mandada executar por D. Maria da Vitória, neta de Pedro Moniz da Silva,<sup>6</sup> em 1610.

Para refutar a tese que indica que o conjunto do corpo da capela-mor com o transepto conformariam uma capela à qual posteriormente teria sido acrescentado o corpo da igreja (fig. 108), no portal de entrada encontra-se marcada a data de 1536, o que mostra a impossibilidade de que qualquer reedificação executada à data de 1610 não tenha também englobado aquele elemento, localizado no corpo da nave da igreja (fig. 109). Assim, através desta premissa, crê-se que a igreja não terá sido o resultado da expansão de um primeiro espaço previamente existente mas sim um objeto pensado como um todo logo desde o início, ainda que a sua construção tenha englobado diferentes movimentos e tido diferentes fases, que se estenderam desde 1536 até depois de 1610.

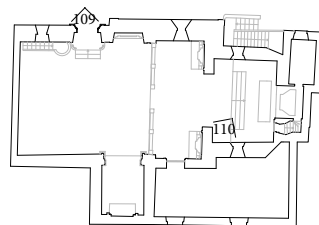
Tendo então como premissa que a Igreja do Convento de Santa Iria foi construída na sua totalidade desde o seu projeto inicial, pode-se estranhar o facto de se encontrar, no seu interior e exterior, elementos que estilisticamente

---

<sup>5</sup> Numeração românica correspondente ao ano de 1610.

<sup>6</sup> Pedro Moniz da Silva foi o encomendador da construção da Igreja que agora se conhece. Comendador da Torre e dos Casais na Ordem de Cristo, reposteiro-Mor de D.Manuel e mordomo mór de D.Henrique, irmão de António Moniz da Silva, este que era prior-Mor da Ordem de Cristo. À data, João de Castilho era o responsável pela obra no claustro de D.João III, no convento de Cristo pelo que terá sido através do irmão que Pedro Moniz da Silva terá tido contacto com o arquiteto e lhe terá encomendado a obra de Santa Iria, de acordo com, Guimarães (1927: 241).





109. Data presente no portal de entrada da igreja.



110. Caveira existente numa das mísulas da capela-mor da Igreja do Convento de Santa Iria.



111. Caveira existente num capitel da Ermida da Nossa Senhora da Conceição.



retratam diversas épocas. Quando se associa o nome de João de Castilho à Igreja do Convento de Santa Iria, o seu nome aparece referenciado apenas como interveniente na Capela dos Valle, no portal de entrada e na janela que se encontra à sua direita. No entanto, ao acreditar que a igreja foi toda edificada simultaneamente, não é difícil de imaginar que João de Castilho tenha sido o responsável pelo conjunto da igreja e não apenas pelos elementos a ele associados. Para suportar esta premissa, deve-se ter em atenção que a abóbada que cobre o espaço da capela-mor se assemelha a outras desenhadas por João de Castilho na mesma época. Por outro lado, numa das mísulas da capela-mor, do lado da Epístola, existe uma caveira esculpida semelhante à que se encontra num capitel da Ermida da Nossa Senhora da Conceição (fig. 110 e 111), obra pertencente à autoria de João de Castilho, também localizada em Tomar, o que leva a crer que, para além de ser um símbolo que sinaliza uma capela mortuária, se tratasse igualmente de um tipo de assinatura usada pelo autor, prática que seria comum nos arquitetos renascentistas, ao contrário dos arquitetos medievais que não tinham como costume assinar as suas obras.

Focando novamente na capela-mor e no seu espaço, pode-se dizer que esta tem uma forma retangular, com um comprimento que corresponde a um terço do comprimento do corpo da nave, e possuindo no seu espaço um altar e um retábulo barroco, de grande profundidade, dando a ilusão de que o corpo da capela-mor tem dimensões mais pequenas do que possui na realidade. As duas janelas que se encontram nas suas paredes laterais, e que têm um desenho simétrico, servem como valorização da composição, dando prioridade à composição em detrimento da verdade construtiva ou arquitetónica, uma vez que uma das janelas se abre para um espaço interior, não tendo por isso qualquer tipo de função de ventilação. Serve, no entanto, para ajudar a iluminar o espaço, uma vez que a divisória que lhe é adjacente, a sacristia, possui uma janela, virada para um pátio interior, que está perfeitamente alinhada com a interior existente na capela-mor.

Ao contrário do que acontece nas paredes laterais da nave, as da capela-mor não são completamente revestidas a azulejos, sendo estes interrompidos

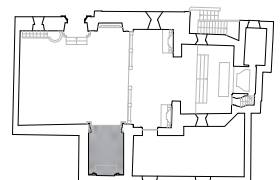
ao mesmo nível em que surgem as janelas, onde a partir desse ponto surgem pinturas murais com representações de cenas religiosas<sup>7</sup>.

Verifica-se também, em relação à nave, uma compressão do espaço dentro da capela-mor, dada pela subida para uma cota mais alta, em referência às restantes cotas da igreja, e pela atmosfera mais recolhida e sombria. A sua cobertura é, também, diferente da existente na nave, tratando-se, neste caso, de uma abóbada de combados<sup>8</sup> composta por vários medalhões (fig. 112), representante do gótico final em Portugal, o Manuelino.

Este gesto do Manuelino que se encontra na capela-mor não se prende apenas a este espaço, invadindo a nave com o desenho da cantaria da porta da sacristia, e a capela dos Valle com a sua abóbada, de aparência de um gótico ainda mais inicial, criando desse modo um diálogo entre os diferentes espaços que compõem a igreja.

#### 4.2.2. A Capela dos Valle

A capela dos Valle, mandada edificar por Miguel dos Valle,<sup>9</sup> é um volume de forma quadrangular, e que se encontra adossado ao corpo da nave da Igreja do Convento de Santa Iria, no seguimento do espaço da sacristia, possuindo uma relação de axialidade com a capela de São Francisco. No seu interior, como elemento de destaque, encontra-se um retábulo representando o tema do



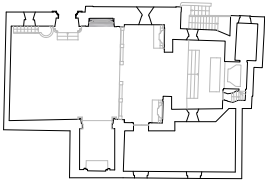
<sup>7</sup> Ver ficha “Pintura Religiosa” do sub capítulo 5.2.1.

<sup>8</sup> Ver ficha “Abóbada de Combados” do sub capítulo 5.2.1.

<sup>9</sup> “No ano de 1550 foi fundada a capela dos Valle, cujo brasão de armas figuram no altar e no frontão sobre o arco da capela.”, de acordo com, Branco, 2007. Miguel dos Valle embarcou para a Índia numa armada comandada por Jorge de Brito, durante o reinado de D. Manuel. Ao voltar para Portugal, vai-se estabelecer em Tomar, onde manda edificar a capela a quem deu o nome.

calvário<sup>10</sup>, esculpido a médio-relevo, sobre o qual Ramalho Ortigão (1896: 150) diz que “(...) pelo seu desenho, pelo estilo, pela mão de obra e pelo estado de conservação em que se acha, é uma das obras capitais da escultura da Renascença de Portugal” (fig. 113).

Para além do retábulo pertencer à autoria de João de Ruão, há também a possibilidade do autor ter sido o responsável pela construção do portal de entrada da capela dos Valle, que possui um desenho muito depurado. A cobertura interior da capela é feita por uma abóbada oitava<sup>11</sup>, em pedra, à semelhança da capela-mor, com uma linguagem fortemente gótica, e as suas paredes são cobertas por azulejos policromados renascentistas, com dois padrões e módulos distintos, os quais são separados por um friso e interrompidos, nas paredes laterais da capela, por um arco apontado que fecha numa mísula.



#### 4.2.3. *A Capela de São Francisco*

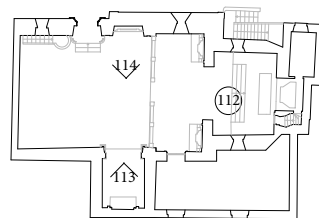
Na Igreja do Convento de Santa Iria, são introduzidos vários registos por João de Castilho. Por um lado têm-se o já referido Manuelino, presente na abóbada da capela-mor e na porta da sacristia, por outro têm-se o Renascimento associado à escola coimbrã, mais decorado, presente no pórtico de entrada da igreja e na janela que se encontra à sua direita, e um Renascimento mais depurado e que se aproxima mais da tradição clássica, presente, principalmente, na capela de São Francisco.

Pondo-se a hipótese deste objeto pertencer à oficina de João de Castilho, então é um exemplar do Renascimento clássico Italiano, que vai ser a linguagem

---

<sup>10</sup> Ver ficha “Retábulo da Crucificação” do sub capítulo 5.2.1.

<sup>11</sup> Ver fichas “Portal dos Valle” e “Abóbada Oitava” do sub capítulo 5.2.1.



112. Abóbada de combados da capela-mor.



113. Retábulo no interior da Capela dos Valle.

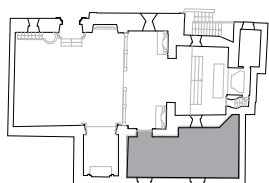


114. Capela de São Francisco.

presente nas suas obras tardias, da qual é exemplo a Ermida da Nossa Senhora da Conceição<sup>12</sup>, que mais se aproximará da linguagem existente na capela de São Francisco, pela sua ausência de decoração e pela pureza das formas, podendo-se, por isso, concluir que na Igreja do Convento de Santa Iria o autor acabaria por ensaiar o uso das formas clássicas mais puras, limpando a sua primeira ideia de renascença mais regional e cheia de informação (fig. 114).

A capela de São Francisco, que, pelas suas pequenas dimensões, mais se assemelha a um altar, encastrada na parede interior da única fachada da igreja, no lado do Evangelho, expressa, na sua composição, os princípios Renascentistas mais clássicos e de formas mais depuradas. O pequeno espaço, que ostenta uma pintura de São Francisco<sup>13</sup>, é coberto por um arco de volta perfeita assente em pilastras, revestido com pinturas murais de motivos vegetalistas e com duas representações do santo que dá o nome à capela. O portal é composto por outras duas pilastras, de menores dimensões, que são encimadas por um frontão triangular.

Apesar de este objeto ser de grande simplicidade formal na sua construção, a sua presença faz-se notar fortemente na nave da igreja, por possuir um desenho mais limpo que os restantes elementos que compõem o espaço, sendo que acaba por se realçar da parede revestida a azulejos devido à sua clareza .



#### 4.2.4. A Sacristia

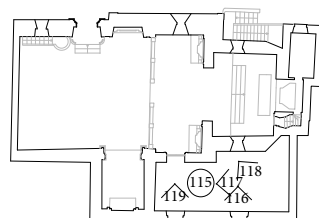
A sacristia, de planta retangular, está adossada à nave da igreja, no seguimento da capela dos Valle. O acesso a este compartimento é feito pela por-

---

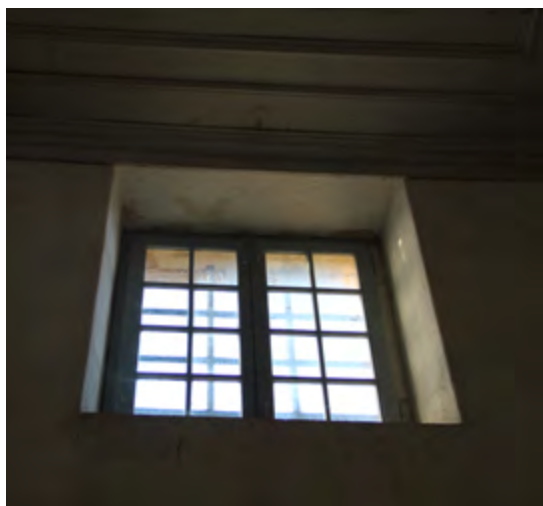
<sup>12</sup> Ver imagens 98 e 99.

<sup>13</sup> Ver ficha “São Francisco de Assis” do sub capítulo 5.2.1.





115. Teto da sacristia, em saia-e-camisa.



116. Caixilho das janelas da sacristia.



117. Patamar com o arcaz.



118. Contacto do patamar com os azulejos.



119. Pia de pedra, localizada em frente da porta de entrada da sacristia.

ta manuelina localizada na nave, com verga polilobada e um ornato encadeado<sup>14</sup>. No entanto, apesar da ombreira virada para a nave ser trabalhada, a ombreira da sacristia não apresenta nenhum motivo decorativo.

Relativamente ao teto deste espaço, ele é de madeira, do tipo saia-e-camisa, com acabamento pintado (fig. 115). A iluminação natural do compartimento é feita através de duas janelas que dão para um pátio interior do convento, e que, como já foi referido, estão alinhadas com duas janelas interiores, localizadas na capela-mor e no arco cego da nave. No entanto, os caixilhos existentes nas janelas que comunicam com o convento são mais recentes do que os da igreja (fig. 116), o que leva à colocação de duas hipóteses: os caixilhos originais da sacristia estavam muito danificados, o que levou a que fossem substituídos; ou, por outro lado, a data de construção da sacristia é mais tardia que os restantes espaços da igreja, o que faz com os elementos que a compõem sejam mais recentes. Contudo, a porta manuelina, que faz a ligação entre a nave e esta divisão, refuta esta última suposição, uma vez que a sua linguagem é anterior aos elementos renascentistas que compõem a maioria da igreja.

Outra particularidade que se encontra neste espaço é a existência de dois patamares, a cotas mais elevadas que o pavimento da sacristia, e cujo revestimento é em tijoleira. Uma vez que, neste momento, não tem nenhuma funcionalidade, não se sabe qual seria o seu propósito inicial. Por outro lado, existe uma segunda plataforma (fig. 117), onde se encontra um arcaz de madeira, que se crê ter sido uma adição mais tardia a este espaço, visto que corta as fiadas de azulejos existentes nas paredes laterais da sacristia (fig. 118).

Com a exceção do lambril de azulejos, com seis fiadas de altura, com padrão em ponta de diamante como o existente na nave, de uma pia de pedra adossada à parede Sul da sacristia (fig. 119), em frente à porta, e do arcaz, este compartimento não apresenta elementos a salientar.

---

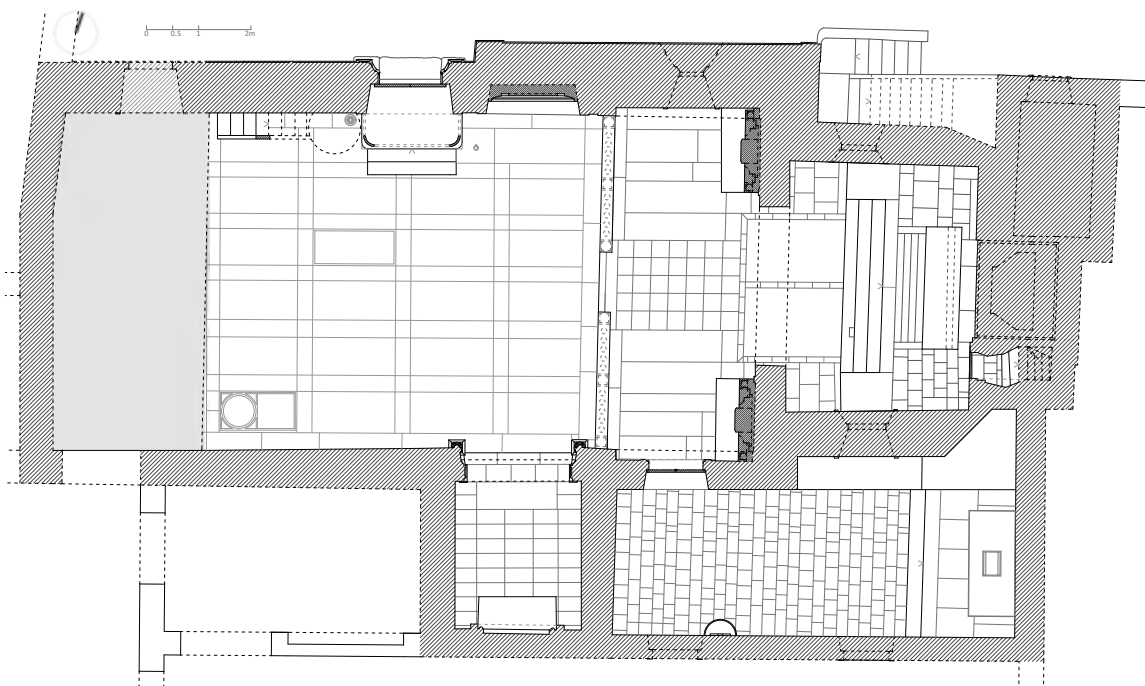
<sup>14</sup> Ver imagem 105.



120. Fachada exterior como se encontra presentemente, onde o coro foi substituído por uma varanda e passagem para o convento.



121. Fotomontagem do que seria a fachada exterior da igreja quando tinha o coro e a janela à direita do portal na sua posição original.



122. Planta da Igreja do Convento de Santa Iria com a representação da área do coro.

### 4.3. As Transformações da Igreja

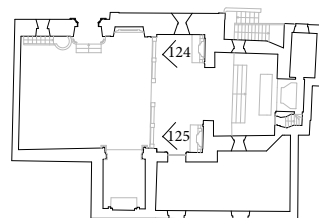
#### 4.3.1. *A Demolição do Coro*

Como já foi referido anteriormente, a linguagem descuidada da parede do fundo da nave da Igreja do Convento de Santa Iria leva a crer que esta não seria parte do edifício original. A complementar esta observação, há relatos da existência de um coro na igreja, o qual presentemente já não existe e que, durante a época em que o convento estava em funcionamento, seria um elemento fundamental para as religiosas (Salema 1985: 31), uma vez que se tratava do espaço pelo qual acediam à igreja. Crê-se que terá sido cortado nos fins do século XIX (Salema 1985: 32).

O coro era o espaço que permitia que as freiras participassem na eucaristia, mas mantendo-se devidamente resguardadas do público em geral por se encontrarem separadas deste, como mandava a regra da sua ordem. Sabe-se que na Igreja do Convento de Santa Iria existia um coro baixo e um coro alto, de onde foi deslocada a janela que lá se encontrava, de desenho renascentista que se encontra no lado direito do portal de entrada, para o corpo da nave “(...) janela que estava no coro de cima antes de este e o do baixo serem transformados em varanda e passagem (...)” (Guimarães 1927: 239) (figs. 120 a 122) o que indica que o coro que pertencia ao edifício original foi cortado, diminuindo o comprimento da igreja, alterando as suas proporções e fazendo com que o teto em caixotões fosse, igualmente, cortado, levando a que parte dele se perdê-se. Também na ficha de inventário do edifício, do IHRU, nº IPA: PT031418110009, existe a referência de que a igreja possuía um “coro duplo que foi destruído”. A adicionar a esta informação, existe uma representação de Tomar, em gravura, feita por Pier Maria Baldi, na qual está presente a Igreja do Convento de Santa Iria com uma nave mais alongada do que a que se vê nos dias de hoje (fig. 123).

Se o coro era o espaço onde as freiras assistiam à missa e não existindo, na atualidade, uma porta de acesso direto do convento para a igreja, supõe-se





123. Gravura feita por Pier Maria Baldi a representar Tomar.



124. Altar que ladeia o arco triunfal, no lado da Epístola.



125. Altar que ladeia o arco triunfal, no lado do Evangelho.



que esta se localizaria nesse espaço, permitindo às religiosas entrar na igreja sem terem de contactar com o restante público. Assim sendo, a igreja teria três entradas: uma para o público, pelo portal localizado na sua fachada, uma para os membros masculinos do clero, que não pertenciam à regra do convento, e esta terceira por onde entrariam as freiras.<sup>15</sup>

A aquisição da igreja e das partes regulares do convento por proprietários distintos deverá ter sido o motivo principal que levou ao corte do coro. Há, por isso, a possibilidade de que o desaparecimento do coro das freiras esteja ligado a este evento e às obras levadas a cabo pelo arquiteto José Maria Nepomuceno<sup>16</sup>. Segundo Vieira de Guimarães, “É nesta altura com o novo proprietário que a Igreja sofre a sua maior descaracterização.” (Guimarães 1927: 295).

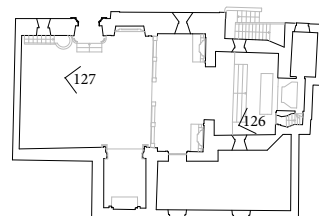
#### *4.3.2. As Transformações de 1610*

A imagem atual do interior da Igreja do Convento de Santa Iria deve-se muito a uma intervenção barroca que lhe foi feita, no início do século XVII (Salemma 1985: 32). Faz parte desta intervenção o teto de caixotões em madeira, os altares nos flancos do arco triunfal (figs. 124 e 125), o altar da capela-mor (fig. 126) e as pinturas murais. Crê-se, igualmente, que o revestimento das paredes a azulejos fez parte desta intervenção, apesar de não existir qualquer tipo de referência sobre a introdução destes elementos, uma vez que o padrão de azulejo

---

<sup>15</sup> No Convento de Santa-Clara-A-Velha, exemplo utilizado por também se tratar de uma igreja da Ordem de Santa Clara, pode-se observar exatamente estas entradas, uma na fachada Norte para o público em geral e outra, a eixo desta, que dava diretamente para o claustro e consequentemente para as religiosas.

<sup>16</sup> Como já fora referido, em 1877 são desenvolvidas as obras de restauro na igreja, data que coincide, igualmente, com a separação de proprietários do edifício conventual e da igreja. Embora não tenham sido encontradas referências quanto ao carácter de intervenção deste restauro, é espectável que estes dois fatores estejam interligados.



126. Retábulo da capela-mor.



127. Coesão dos elementos barrocos da igreja, antes da intervenção de 1995.



128. Frescos sob o arco triunfal que se encontravam tapados e que atualmente estão à vista.

mais antigo existente na igreja é o de ponta de diamante<sup>17</sup>, localizado na nave, o qual data de 1610, sendo coincidente com os anos em que se realizaram as transformações barrocas na igreja. Os três altares são de talha dourada, possuindo, no entanto, uma linguagem distinta entre si. Para além disso, as dimensões e profundidade do altar-mor são maiores que os outros dois altares<sup>18</sup>, por se tratar de um elemento de maior relevância na igreja.

Após uma análise atenta do espaço, é possível concluir que esta intervenção é muito centrada na ideia de imposição de uma unidade espacial específica, desligando-se em parte das pré-existências e introduzindo uma nova linguagem espacial. Na época de completude desta intervenção, seria evidente a coesão que esta criava entre os elementos que estabeleceu, com o teto de madeira num diálogo direto com os outros ornamentos em madeira e ouro, também introduzidos (fig. 127). Ao serem descobertos os frescos em volta do arco triunfal, que se encontravam tapados pelo teto de caixotões (fig. 128), confirma-se este facto.

Para além destes elementos de linguagem fortemente barroca, também os azulejos de ponta de diamante que revestem as paredes interiores da igreja remetem para o ano de 1610. É de notar, no entanto, à medida que se vai deslocando pelo espaço da igreja, que ao contrário das restantes partes que foram adicionadas durante esta época, os azulejos funcionam como elementos unificadores do todo, servindo como o componente que está sempre presente nos diversos espaços.

Os azulejos que revestem a nave, de ponta de diamante, possuem uma particularidade que, dependendo da posição por onde se olha para eles, estes oferecem efeitos perspéticos diferentes, sendo que, se forem observados a partir de cima, dão a ilusão tridimensional de terem a forma de uma pirâmide saliente

---

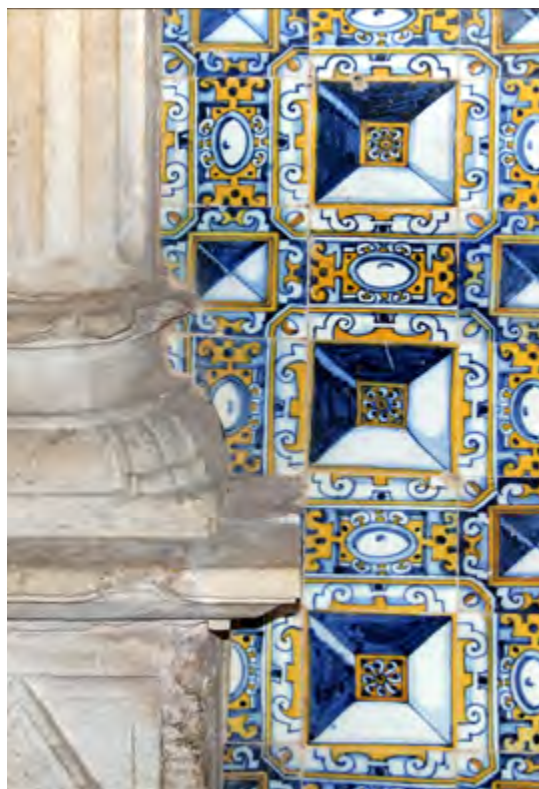
<sup>17</sup> Ver as fichas “Painel de Azulejos” do sub capítulo 5.2.1.

<sup>18</sup> Ver as fichas “Retábulo-Mor” e “Retábulos” do sub capítulo 5.2.1.





129. Azulejos da nave, em ponta de diamante.



130. Contacto dos azulejos com elementos de carácter ornamental.



131. Contacto dos azulejos com elementos estruturais e arquitetónicos.



132. Parede do fundo da nave a cortar o módulo dos azulejos sem os rematar, como acontece quando os outros planos de parede se interseitam.

(fig. 129). Esta ilusão deve-se ao branco que o azulejo tem, que transmite a ideia de luz, enquanto que o azul se assemelha à sombra, dando, desse modo, a sensação de profundidade. Na composição de dois destes mesmos azulejos envolventes, surge uma forma que se assemelha a um olho e que parece indicar o modo como se deve olhar para o azulejo piramidal, sendo que um dos olhos evidencia o efeito de convexidade e o outro o formato côncavo.

Com a exceção de duas das paredes da nave, as outras duas são completamente revestidas por azulejos, tirando os momentos em que surgem elementos estruturais ou arquitetónicos. Quando isso acontece, surgem duas situações distintas (figs. 130 e 131): enquanto que quando entra em contacto com elementos de ornamento de carácter arquitetónico dá-se a subjugação do azulejo em relação à forma com que se intersesta, no encontro com elementos estruturais, à semelhança do que acontece nos remates das paredes, surge uma moldura que fecha o módulo do azulejo e onde há a preocupação de desenhar o contorno do elemento com que contacta. Este modo de pensar prolonga-se da nave da igreja para os seus restantes espaços.

Apesar das paredes serem, na sua maioria, revestidas a azulejo na totalidade da sua superfície, ocorre uma exceção na parede do fundo da nave da igreja, uma vez que esta apresenta um registo descuidado, com azulejos que estão desalinhados e que apenas cobrem uma pequena parte da sua superfície total. Além disso, no ponto em que contacta com as paredes laterais, não existe nenhum tipo de moldura que remate os tapetes, como é possível observar em todos os restantes casos. Da mesma forma, não há a preocupação de terminar o padrão do módulo, o qual é cortado pelo plano da parede (fig. 132). Este apontamento de algum modo despreocupado reforça, uma vez mais, que esta parede não faria parte do edifício original.





133. Estado em que se encontrava a estrutura de madeira da cobertura, em 1995.



134 e 135. Vista das varas colocadas para suportar o vareamento original, na cobertura da igreja.

#### *4.3.3. As Intervenções de 1926 e de 1995*

Como já foi referido anteriormente<sup>19</sup>, a Igreja do Convento de Santa Iria apresentava um estado de abandono e de degradação muito avançado no final do século XIX, o que levou ao desenvolvimento de uma campanha de sensibilização, que resultou na compra do imóvel pela Condessa de Sarmento. No entanto, apesar da troca de proprietários, apenas no século XX começaram a ser realizadas obras de restauro na igreja. Sabe-se, por isso, que o seu estado de degradação foi sendo ainda mais acentuado.

As primeiras intervenções realizadas na igreja foram iniciadas no ano de 1926. Apesar de não se saber pormenorizadamente quais as operações realizadas, pode-se concluir que foi nesta época que foram inseridos os tirantes, nas paredes da nave, e o reforço das varas na cobertura, uma vez que, segundo o Relatório de Intervenção do Telhado (RIT), estes elementos já existiam em 1995 (fig. 133).

A aplicação dos tirantes nesta data leva à conclusão de que, na época, a igreja já tinha sofrido movimentos na sua estrutura, cuja origem pode ter estado conectada com as constantes transformações feitas no convento adjacente e com a alteração do volume do caudal do rio Nabão<sup>20</sup>, o qual, consequentemente, modificou a consistência dos solos contíguos e, por conseguinte, movimentou as estruturas dos edifícios neles assentes.

Relativamente à cobertura, a operação aí realizada aparenta ser uma solução provisória para as anomalias detetadas. Segundo o RIT, as varas que compunham a estrutura original tinham apodrecido e, como tal, a segunda camada de vareado foi colocada como forma de sustentar a pré-existente (figs. 134

---

<sup>19</sup> Ver capítulo 3.4.

<sup>20</sup> Ver sub capítulo 3.2.2.



136. Fixação da nova estrutura da cobertura na parede, através do uso de betão armado.



137. Vista da estrutura mista em metal e madeira.



138. Forma como contactam os elementos de metal com os elementos de madeira.



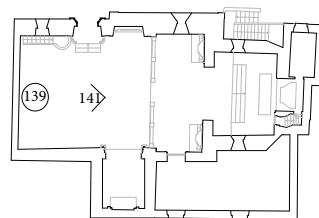
e 135). Contudo, este tratamento foi apenas um reforço da pré-existência, visto que a estrutura original não foi tratada, o que levou a que a sua deterioração se agravasse e resultando em que, na intervenção de 1995, fosse completamente substituída, por não ser possível o seu tratamento.

No que diz respeito à intervenção de 1995, esta foi uma iniciativa dos proprietários da igreja, a família Valle, que concorreram para o Processo de Candidatura a Apoio Financeiro da Comissão Europeia (PCAFCCE), programa promovido pela Comissão Europeia e que tem como objetivo apoiar a conservação do património arquitetónico localizado no espaço europeu. Tendo sido um dos dois projetos que ganhou a candidatura no território português, para além do financiamento recebido por parte da Comissão Europeia, também a DGEMN e a CMT contribuíram monetariamente para a intervenção realizada na Igreja do Convento de Santa Iria.

Esta intervenção teve como foco principal três elementos distintos: a cobertura, o teto e a pintura mural do calvário, esta última não fazendo parte do plano inicial da intervenção, sendo apenas descoberta quando a peça de madeira com a representação do calvário foi retirada da parede que separa a nave do coro, para que pudesse ser restaurada.

Segundo o RIT, a estrutura da cobertura original era composta por: telha de canudo, a qual estava apoiada sobre um guarda-pó em madeira, que por sua vez assentava num varedo, o qual suportava em simultâneo o telhado e o teto em caixotões. No entanto, devido ao avançado estado de degradação de todo o conjunto, só foi possível recuperar algumas das telhas, sendo todos os restantes elementos substituídos.

Relativamente à intervenção executada, foi adotada uma abordagem em que todos os materiais aplicados eram diferentes dos pré-existentes. Foi, por isso, aplicada uma solução mista, composta por uma estrutura metálica, apoiada em betão armado, colocado no topo das paredes, onde antes existia o frechal, e por uma estrutura de madeira, a qual teria a função de suportar o teto (figs 136



139 e 140. Estado em que se encontravam os caixotões em contacto com a parede fundeira, cortados e sem remate.



141. Inserção da moldura a rematar os caixotões cortados aquando da demolição do coro duplo.



a 138). Quanto ao revestimento, as telhas em canudo passaram a assentar sobre uma camada de subtelha, em chapas onduladas de fibrocimento.

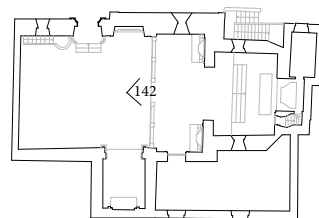
Em relação ao teto de caixotões, à semelhança da cobertura, encontrava-se bastante danificado, possuindo em muitos dos caixotões tábuas que tinham apodrecido, lacunas e o desgaste de quase todas as pinturas. Foi por isso considerado como necessário proceder à desmontagem de todo o conjunto, para que pudesse ser adequadamente tratado. Segundo o RIT, a sua intervenção passou pelo preenchimento das lacunas com novas tábuas de madeira, assim como pela substituição das que se encontravam em mau estado. Relativamente às pinturas, que representam as cenas da vida de Santa Iria, foi realizada uma integração cromática, para que as lacunas existentes não fossem tão notórias.

De todas as operações efetuadas no teto, considera-se que a mais importante foi o esforço de restabelecer a dignidade deste elemento. Quando o duplo coro foi removido da igreja<sup>21</sup>, também o teto de caixotões foi danificado, uma vez que parte dele foi cortado (figs. 139 e 140). Contudo, com a intervenção de 1995, os três caixotões danificados foram rematados com uma moldura, à semelhança do que acontece no restante teto (fig. 141). Assim, apesar de ficarem com proporções diferentes dos outros caixotões, esta adição deu ao conjunto uma aparência completa, permitindo que as diferentes dimensões passem despercebidas a um observador menos atento.

Por último, relativamente à pintura mural, esta foi descoberta devido à necessidade de desmontar o teto, uma vez que se encontrava escondida por um painel trapezoidal, o qual o RIT definiu como pertencente ao teto, colocado na parte superior do arco triunfal. Por se encontrar na superfície dessa parede, os barrotes que prendiam a peça de madeira danificaram a pintura, tendo-a dividido em diversos fragmentos, com nove cortes verticais (fig. 142). Para além disso, era visível a existência de diversas fissuras, as quais se deviam aos movimentos

---

<sup>21</sup> Ver sub capítulo 4.3.1.



142. Pintura mural com os barrotes fixos na parede.



143. Aspeto da superfície da pintura mural após a remoção dos barrotes.



144. Uma das fissuras existentes na pintura, provocada pelo movimento da estrutura da igreja.

estruturais existentes na igreja (figs. 143 e 144). Os responsáveis pela intervenção optaram por expor a pintura a fresco em detrimento da peça de madeira do teto e da talha que coroa o arco triunfal. A pintura foi por isso tratada, sendo os barrotes removidos, as lacunas preenchidas e a camada cromática reintegrada, enquanto que a peça trapezoidal e a talha do arco triunfal foram colocadas na parede fundeira da igreja.

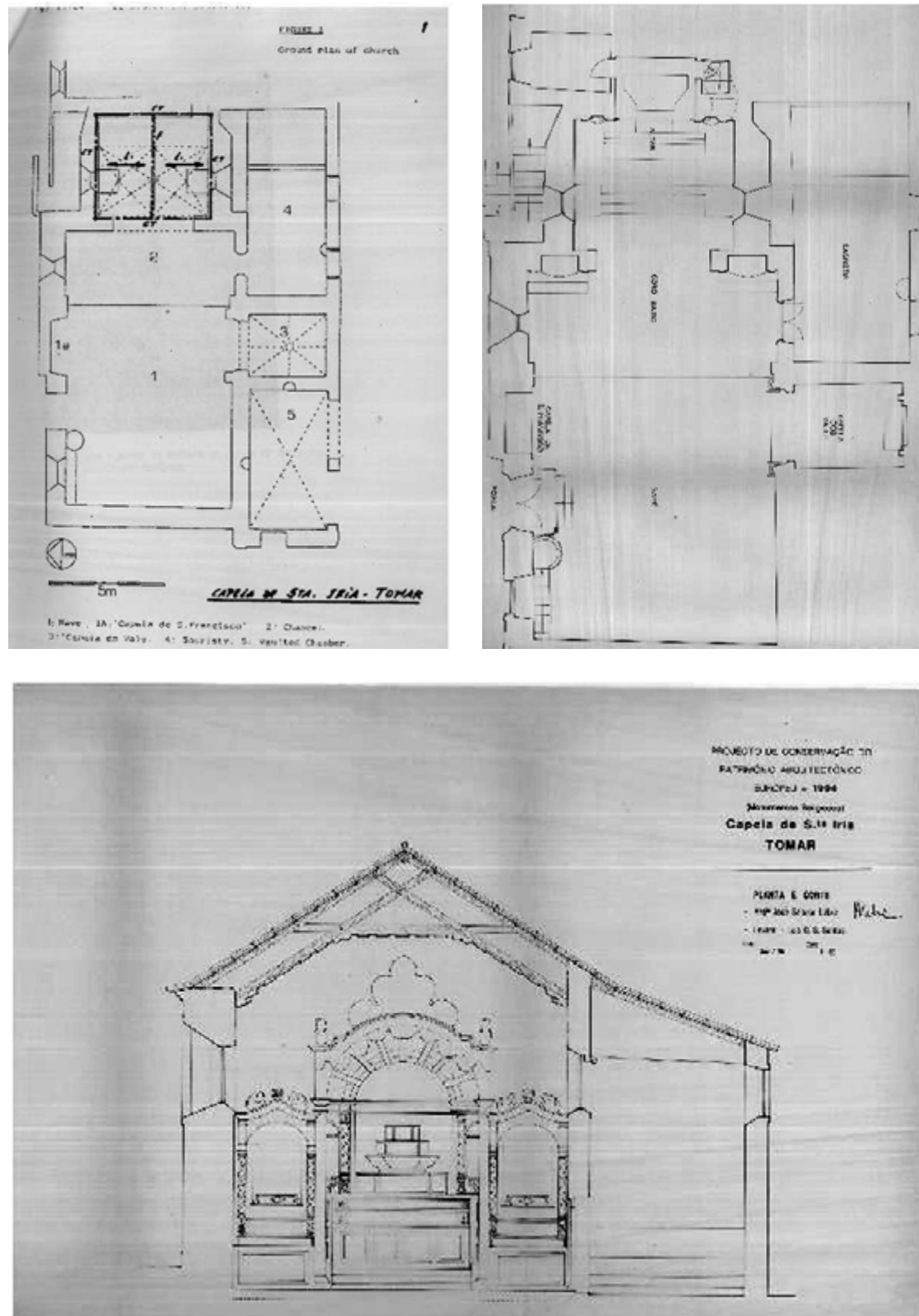
Apesar desta opção ter sido adotada por se ter considerado que a pintura mural possuía um maior valor para a igreja, devido à sua qualidade técnica e à sua autoria<sup>22</sup>, a remoção dos elementos de madeira referidos do seu contexto para um enquadramento desconhecido criou um cenário visual insólito em dois locais: na parede fundeira e na parede divisória. No primeiro local, porque lhe foram adicionados dois elementos que não lhe pertenciam e que ficam desenquadrados, parecendo estarem a flutuar na sua superfície, sem qualquer tipo de componente que os agarre. Na parede divisória, onde estavam situados, por ter sido destruída a imagem unitária dada pelos elementos barrocos, constituída pela balaustrada, pelos retábulos dos altares laterais, pela talha do arco triunfal e pelo teto de caixotões. Em vez disso, ficou uma combinação mista e desconectada destes restantes elementos barrocos com uma pintura de carácter renascentista<sup>23</sup>.

A intervenção de 1995 foi a última a ser realizada na Igreja do Convento de Santa Iria até aos dias de hoje. Por conseguinte, a imagem visual do edifício manteve-se estabilizada nos últimos vinte e três anos.

---

<sup>22</sup> Ver a ficha “Calvário” do sub capítulo 5.2.1.

<sup>23</sup> Ver imagens 106 e 127.



## **5. A Proposta de Intervenção para a Igreja do Convento de Santa Iria**

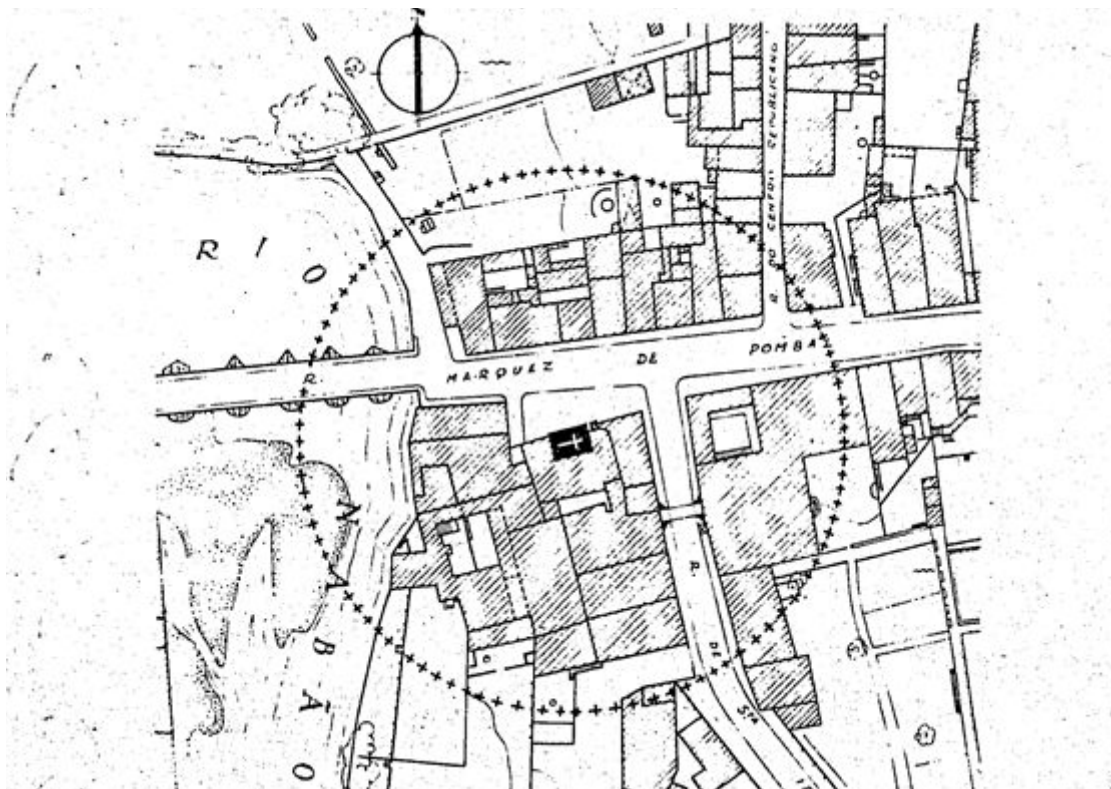
### **5.1. Levantamento Geométrico**

Durante a realização do estudo para o trabalho académico no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, foi necessário proceder a um levantamento geométrico da Igreja do Convento de Santa Iria, para que existisse uma maior compreensão do espaço do edifício. Assim, os desenhos aqui apresentados resultam do levantamento realizado durante a execução desse primeiro trabalho, sendo que foram retificados e completados para a presente dissertação, de modo a ficarem mais fiéis à realidade.

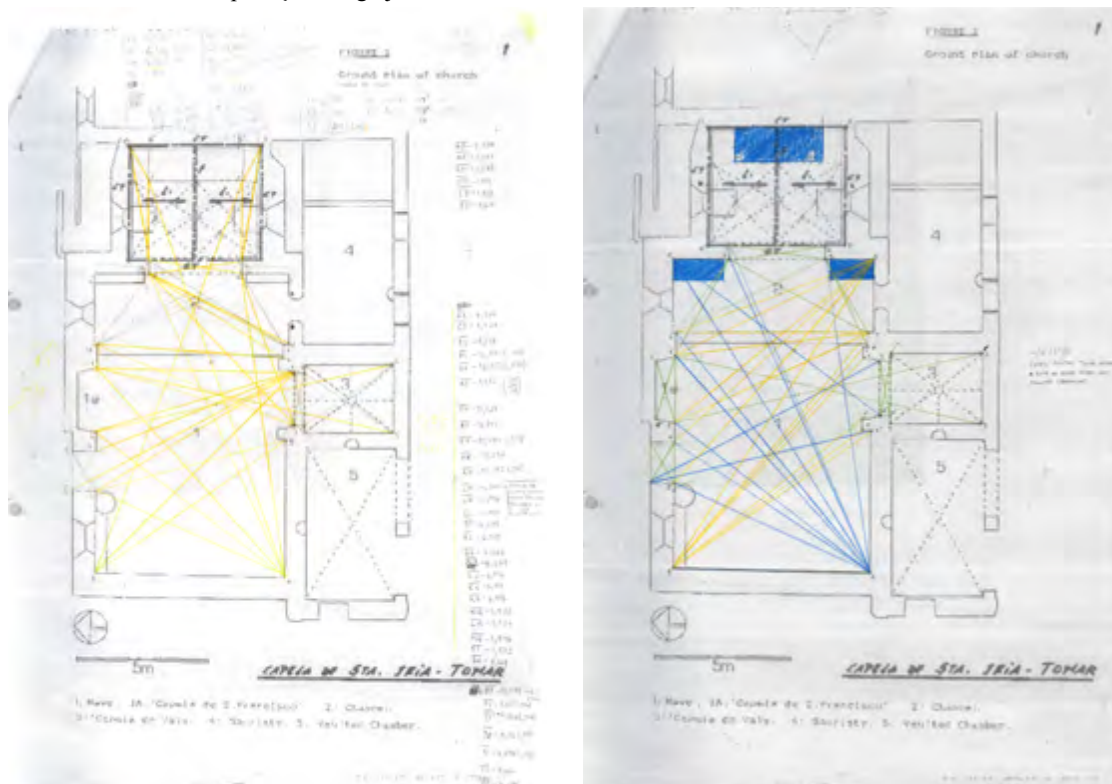
A par do estudo e consulta bibliográfica realizados para o entendimento da Igreja do Convento de Santa Iria, mostrou-se necessário realizar várias visitas à obra, com o intuito de identificar e aprofundar características que até ao momento só se conhecia através de textos e imagens. Por se verificar uma insuficiência de informação relativamente à planimetria e volumetria do edifício, revelou-se indispensável a realização de um levantamento geométrico rigoroso, o qual, ao ser realizado, também serviria como um instrumento de estudo da obra, uma vez que a realização deste processo pressupõe uma análise atenta dos vários componentes que formam a igreja.

No decorrer do período em que estavam a ser recolhidas informações que permitiriam um maior conhecimento da obra, deparou-se com duas plantas e um corte da igreja, disponibilizados pelo site da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) (figs. 145 a 147). No entanto, estes mostraram ser manifestamente insuficientes para a compreensão do edifício, posto que o seu desenho era pouco rigoroso, simplificado e desatualizado, ocultando muito dos elementos essenciais para o seu entendimento. Também durante este processo, no site do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA), encontrou-se





148. Planta da zona de proteção da Igreja do Convento de Santa Iria do site do SIPA.



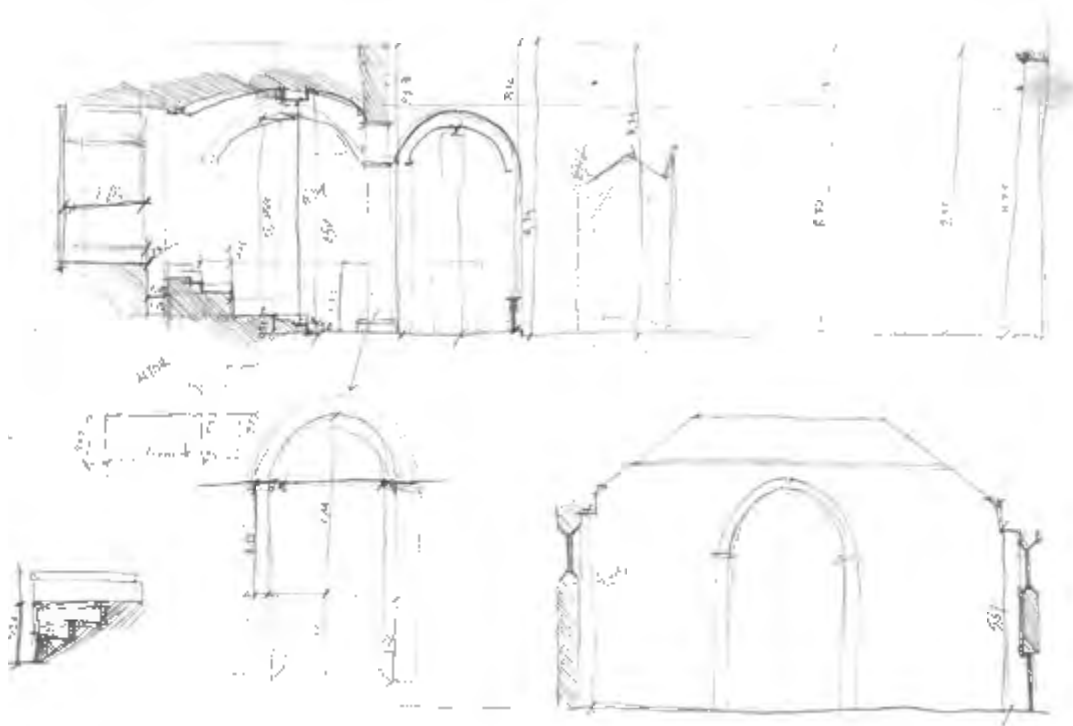
149 e 150. Planeamento das triangulações a realizar, usando como base a planta do site da DGPC.

uma outra planta, que tinha como foco a implantação da igreja na cidade de Tomar, uma vez que o seu objetivo seria mostrar qual seria o limite da zona de proteção em seu redor (fig. 148). Contudo, possuía ainda menos informação sobre o volume da igreja do que as outras duas plantas. Por esse motivo, continuou a verificar-se a necessidade de avançar com um novo levantamento geométrico que fosse mais próximo do existente, através do seu rigor, usando-se para isso uma das plantas da DGPC como base deste estudo, pois serviria como elemento onde se pudesse começar a planejar quais seriam as etapas a realizar.

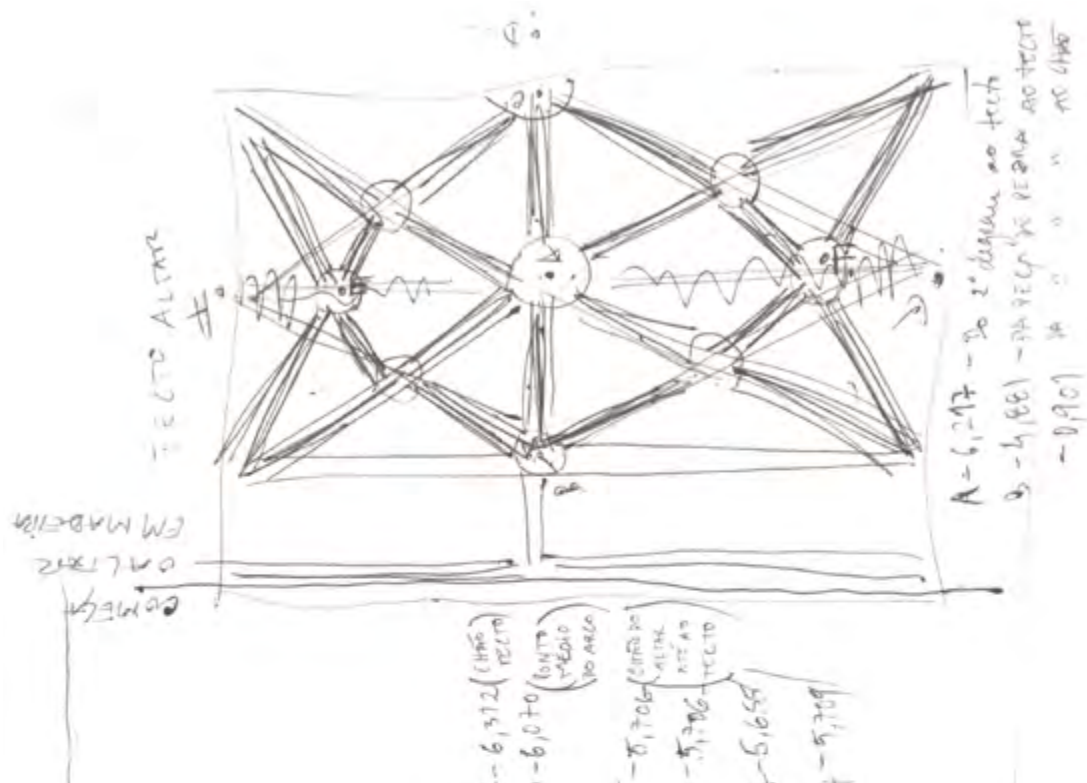
O levantamento geométrico a ser realizado teria como objetivo ser o mais rigoroso possível. Não obstante, durante a realização deste processo, sentiu-se as limitações que os objetos usados possuíam, dado que não se tinha ferramentas de nível profissional que permitiriam uma maior facilidade e rigor. Estes limites foram sentidos, principalmente: quando se tentava medir grandes distâncias: nas medições dos elementos que se encontravam fora do alcance; e nas várias cotas de altura do teto da igreja. Por isso, houve a necessidade de recorrer ao cruzamento das medidas obtidas com as fotografias tiradas, de forma a se alcançar um resultado viável.

Foram usadas, como principais ferramentas de trabalho no levantamento geométrico, fitas métricas e um medidor laser que, apesar de aparentemente servirem a mesma função, puderam complementar-se, uma vez foi utilizado o laser nas distâncias e alturas em que usar as fitas resultaria numa medida pouco precisa. A complementar estes objetos, foram também empregues um nivelador laser, que permitiu definir um plano horizontal por onde fazer as triangulações, e uma mangueira, usada para determinar se existiam diferentes cotas no chão da igreja.

Para a realização do levantamento geométrico da igreja, foram realizadas triangulações e medições, as quais puderam ser previamente planeadas na planta da DGPC (fig. 149 e 150). Deste modo, ao chegar ao edifício, foi possível instalar imediatamente o nivelador laser no seu interior, para estabelecer um



151. Levantamento das medidas para a realização do corte longitudinal.



152. Esquisso da abóbada da capela-mor.

plano fixo a uma cota por onde seriam feitas todas as medições, de modo a evitar tirarem-se medidas oblíquas e consequentemente erradas, e partir para a realização das triangulações, anteriormente definidas. O levantamento do espaço da capela dos Valle mostrou ser mais desafiante relativamente ao restante recinto da igreja, uma vez que a sua entrada estava interdita, por motivos de segurança, o que levou a que as triangulações feitas para obter as suas medidas tivessem de ser realizadas desde o seu exterior.

Também neste processo inicial, o registo dos pontos altimétricos foi realizado tendo como base o corte transversal da igreja disponibilizado no site da DGPC, o que permitiu que já existisse, anteriormente, uma ideia aproximada de quais seriam as medidas reais. Assim sendo, para o seu levantamento, usou-se a mesma cota do plano previamente definido para as triangulações da planta e mediu-se a distância dessa cota para o teto e para o chão, repetindo-se este processo de um em um metro. Considerou-se este procedimento essencial, para a obtenção de medidas rigorosas, uma vez que o teto não está todo à mesma altura e que o pavimento não é regular. Já para as altimetrias longitudinais, visto que não existia nenhum desenho que pudesse ser usado como suporte inicial, recorreu-se a esboços realizados no local e procedeu-se ao mesmo método usado no levantamento transversal (fig. 151). No que diz respeito às abóbadas, uma vez que os seus desenhos são algo complexos, viu-se a necessidade de cruzar as medidas obtidas a nível planimétrico e altimétrico com fotografias (fig. 152). Este processo foi especialmente indispensável no caso da abóbada da capela dos Valle.

Relativamente aos componentes da igreja que possuíam um maior nível de complexidade e de desenho, como é o caso do portal da capela dos Valle, os altares barrocos, o portal de entrada e a janela que se encontra à sua direita, por ser impossível medir todos os seus detalhes, tomou-se a decisão de, na maioria deles, se levantar apenas as medidas mais gerais que seriam indispensáveis, como a sua altura, largura e comprimento, e, usando-as como base, realizar o restante desenho dos pormenores através de fotografias. Também se considerou



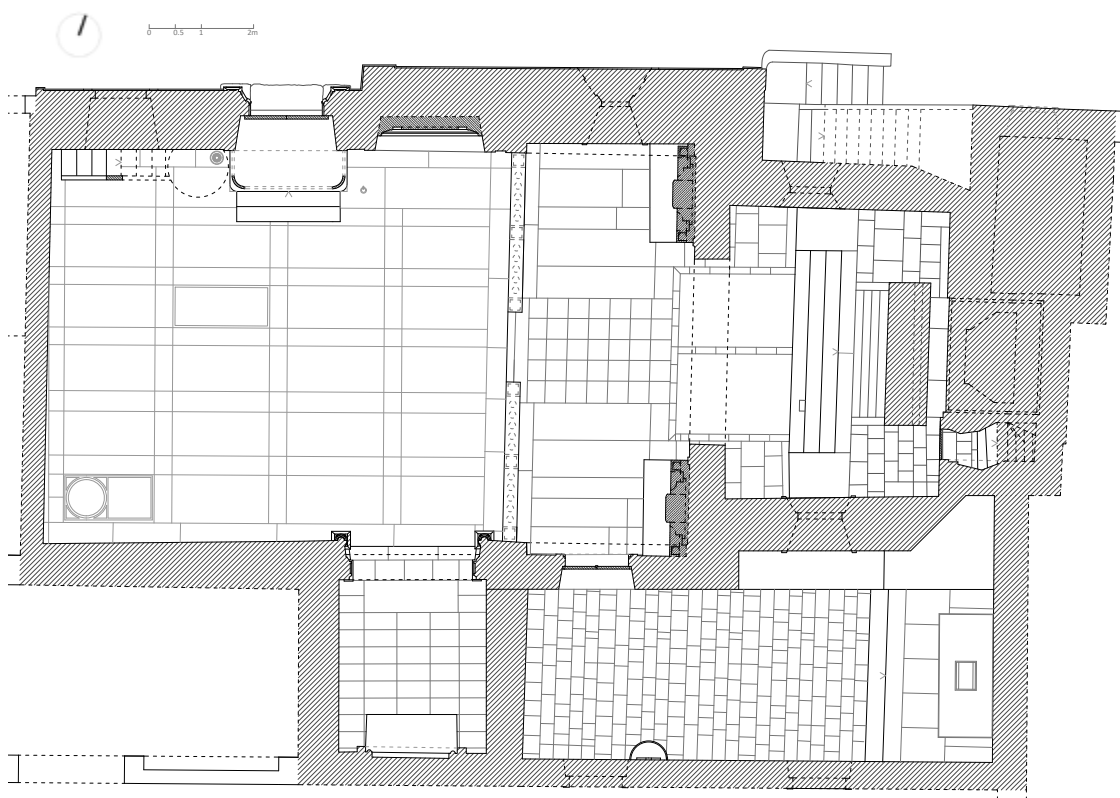


a utilização deste método como necessário nestes casos por não ser possível fazer um levantamento pormenorizado do elemento na sua totalidade, uma vez que devido ao facto de possuir grandes dimensões ou se encontrar a uma cota mais elevada, não seria possível registar as suas medidas diretamente. No entanto, existiram também exceções a esta metodologia. No caso do púlpito, uma vez que a sua localização se encontrava dentro do alcance, foi possível realizar uma medição direta de todos os seus componentes (fig. 153 e 154).

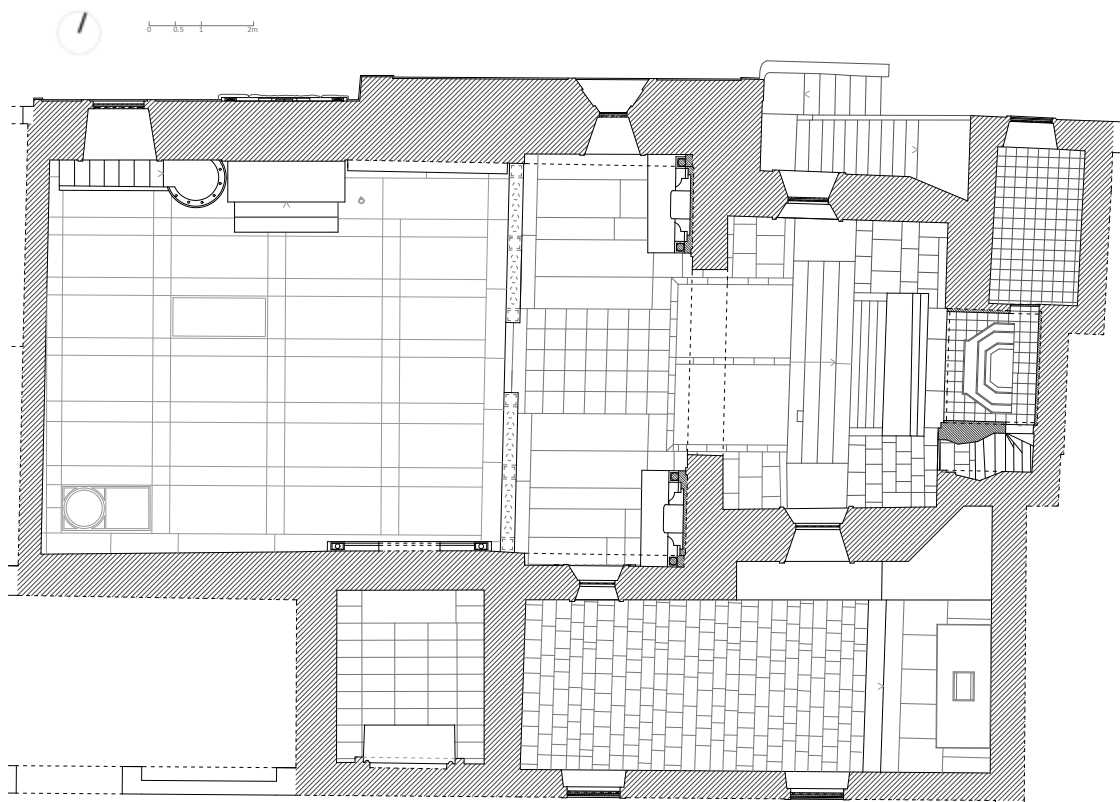
Já na fachada, foram usadas triangulações tiradas a partir do corpo da nave da igreja, processo este que permitiu saber quais seriam as posições exatas dos seus vãos relativamente ao seu interior. Por se tratar de uma fachada com um desenho relativamente simples, contendo apenas dois vãos de carácter claramente ornamental, foi possível efetuar medições diretas entre os seus elementos, tendo-se recorrido ao cruzamento do registo de medidas com as fotografias apenas para se determinar alguns pontos altimétricos.

A par do levantamento geométrico, foi também efetuado um levantamento fotográfico que permitiu registar e conhecer, em detalhe, toda a igreja e os elementos que a constituem, servindo por isso como informação complementar aos desenhos realizados.

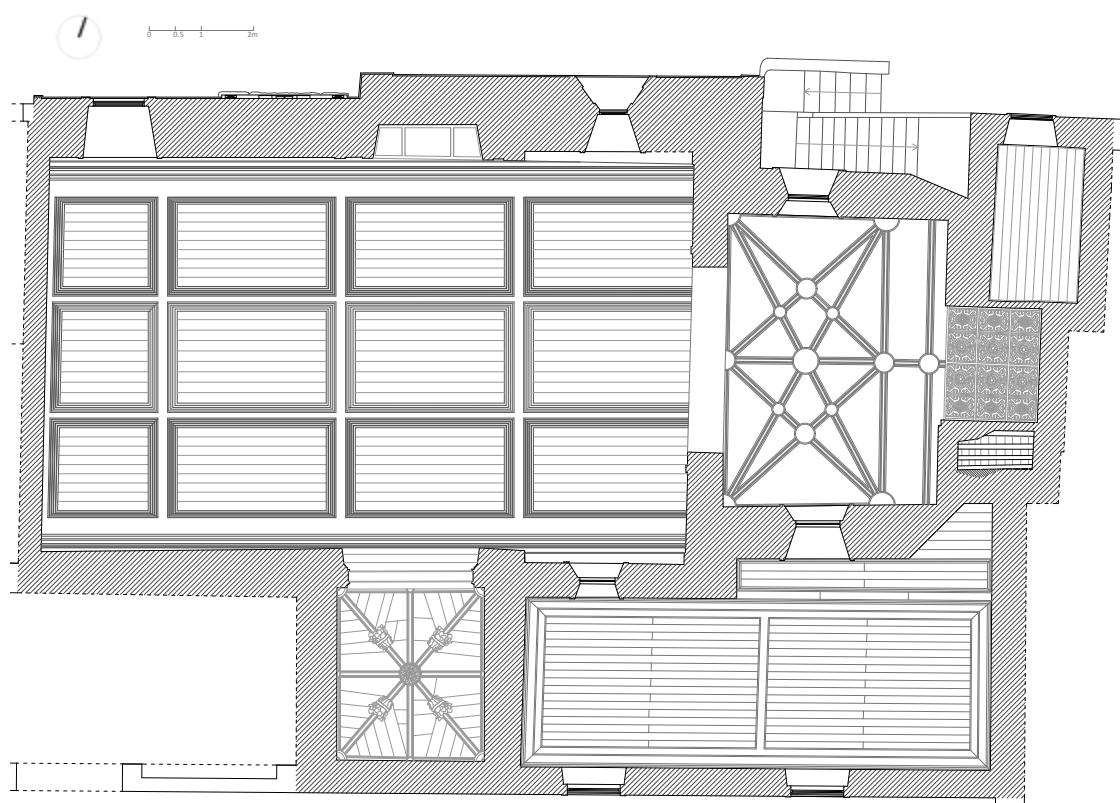
Todo este processo auxiliou a reflexão sobre o que seria a Igreja do Convento de Santa Iria e permitiu uma maior compreensão sobre esta obra.



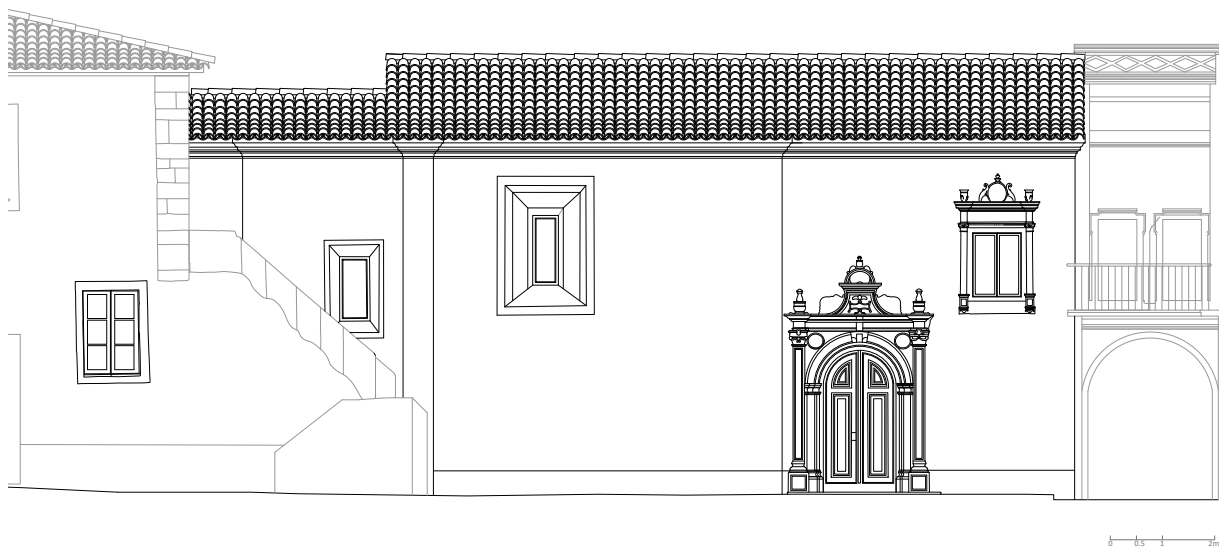
155. Planta de pavimentos, cortada à cota 1,30 m.



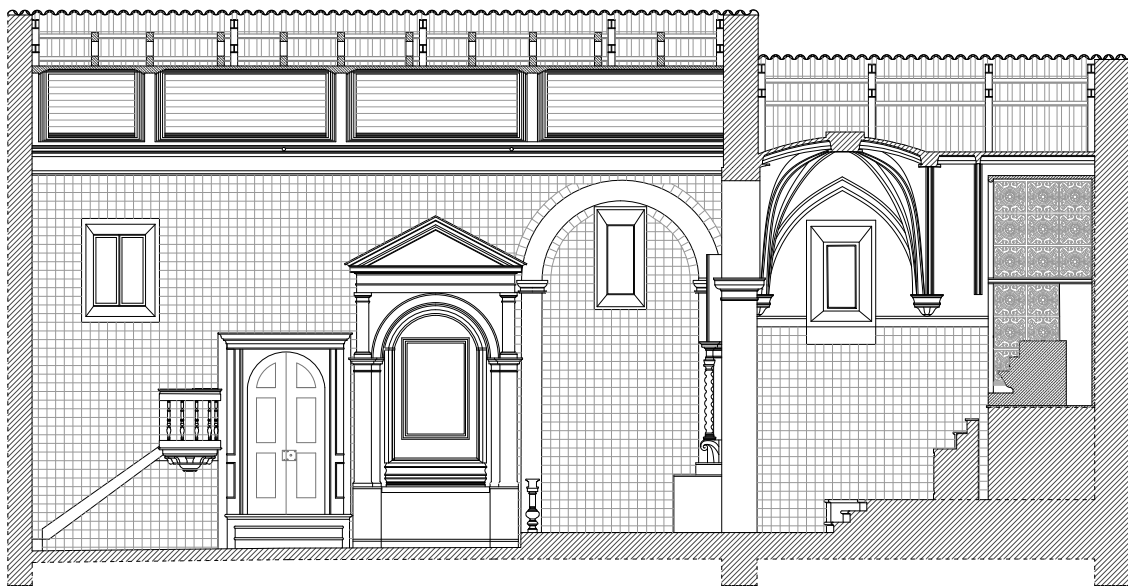
156. Planta de pavimentos, cortada à cota 5 m.



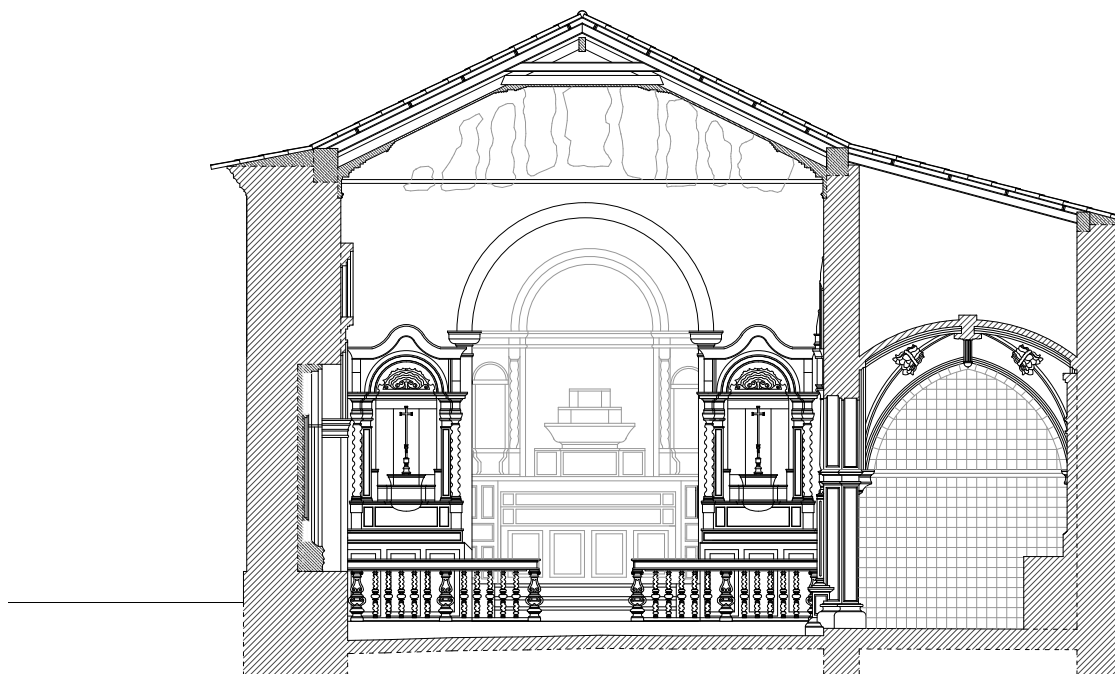
157. Planta de tetos.



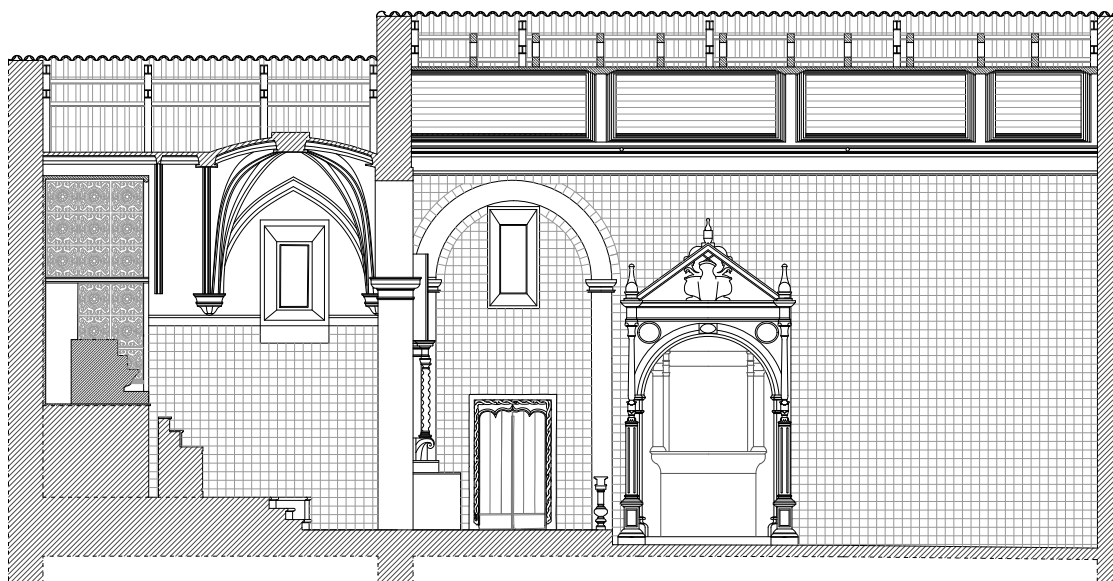
158. Alçado exterior.



159. Corte longitudinal, direcionado para o alçado interior Norte.

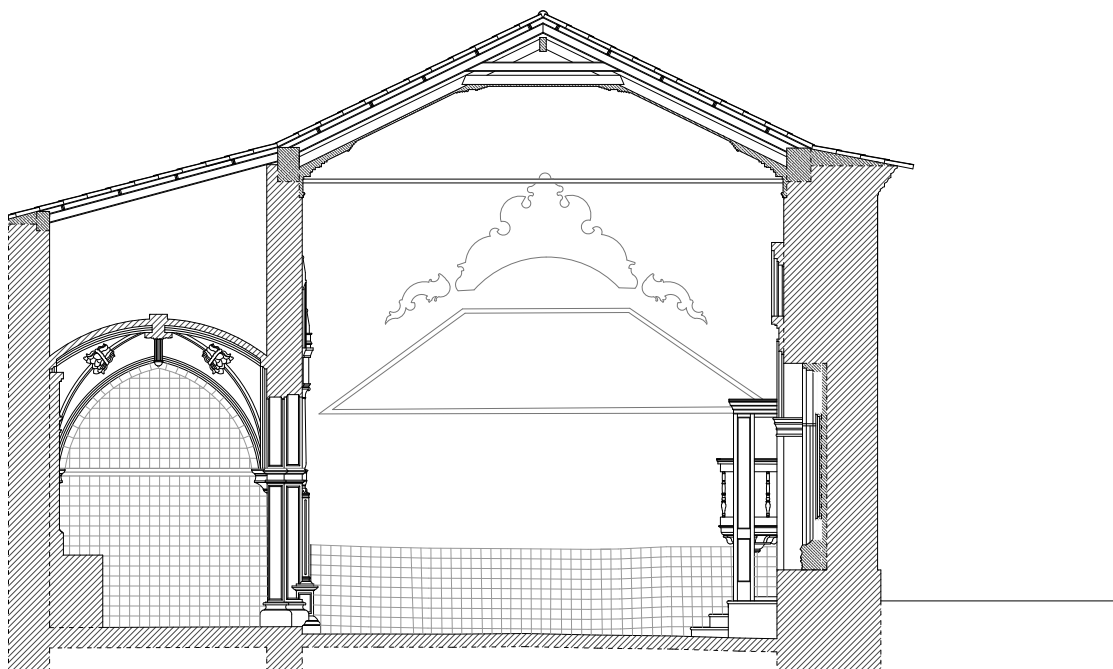


160. Corte transversal, direcionado para o alçado interior Este.



161. Corte longitudinal, direcionado para o alçado interior Sul.

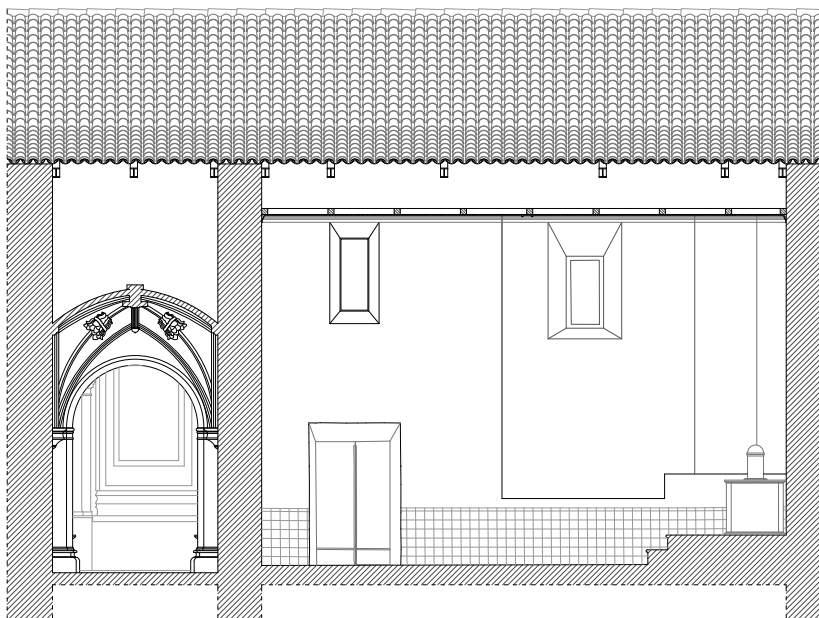
0 0.5 1 m



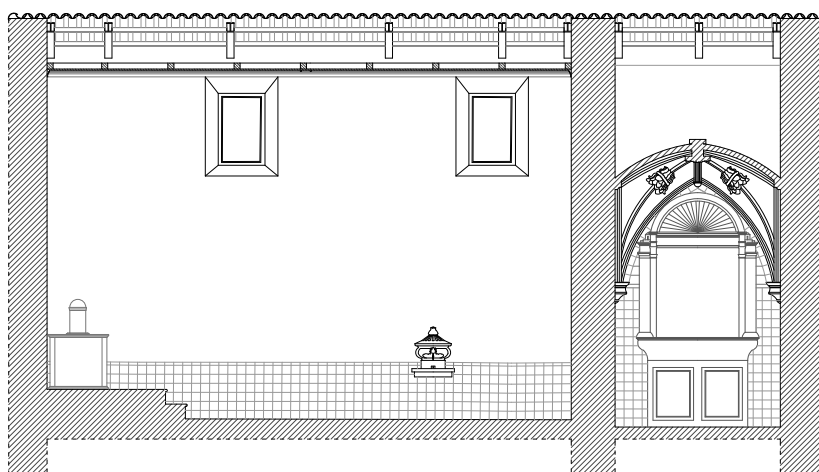
162. Corte transversal, direcionado para o alçado interior Oeste.

0 0.5 1 m





163. Corte longitudinal pela sacristia e capela dos Valle, direcionado para o alçado interior Norte.



164. Corte longitudinal pela sacristia e capela dos Valle, direcionado para o alçado interior Sul.





## 5.2. Análise do Existente

### 5.2.1. *Elementos de Valor*

Nos vários séculos de existência da Igreja do Convento de Santa Iria, o edifício foi-se tornando num espaço cada vez mais rico, devido aos seus vários elementos únicos originais e aos que lhe foram sendo adicionados, e que fazem parte da sua história.

Dado o seu valor, importa fazer o inventário do espólio de todo o edifício, para que seja possível identificar todos os elementos de valor que o compõem.

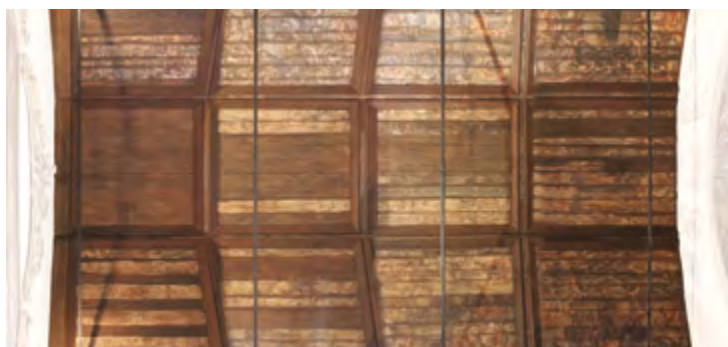
Segundo a legislação, está definido que os elementos localizados no interior de um imóvel que se encontre abrangido por determinada categoria, se encontram classificados pelos mesmos decretos e artigos que englobam o edifício. No caso da Igreja do Convento de Santa Iria, como já foi referido, sabe-se que possui duas categorias diferentes: a de Monumento Nacional (MN), o qual se aplica à capela dos Valle, e todos os elementos que a constituem, e ao portal de entrada da igreja; e a de IIP para todos restantes espaços, incluindo o antigo conjunto conventual.

Para a seleção dos elementos de valor, e para a realização das suas fichas individuais, teve-se em atenção seis critérios distintos: considerou-se os elementos que já se encontravam classificados e cujo valor já tinha sido reconhecido; os que são referidos nas normas de inventário, definidas e publicadas pela DGPC; os que os proprietários apontaram como relevantes, quer seja pelo seu valor histórico quer seja pelo seu valor material<sup>1</sup>; os que os habitantes locais, entrevistados<sup>2</sup>, identificaram como tendo importância para si e para a comunidade; os que os autores tomarenses, ou outras pessoas que escreveram sobre

---

<sup>1</sup> Consultar ficha “Entrevista aos Proprietários da Igreja do Convento de Santa Iria”, nos Anexos.

<sup>2</sup> Consultar ficha “Entrevista aos Habitantes de Tomar sobre a Igreja do Convento de Santa Iria”, nos Anexos.





Tomar e os seus edifícios, referiram nas suas obras publicadas; e, por último, os elementos que se achou pertinente adicionar aos restantes critérios referidos.

Os elementos que já se encontravam classificados dentro da categoria de MN, e que foram, por isso, imediatamente considerados como de valor, foram: os elementos que compõem a capela dos Valle, dos quais fazem parte o Retábulo da Crucificação, o Portal dos Valle, a Abóbada Oitavada, que cobre o espaço, e os Painéis de Azulejos, que revestem as suas paredes; e, ainda, o Portal de Entrada do edifício.

Por sua vez, os proprietários identificaram que os elementos de grande importância, existentes na igreja, são: a Abóbada de Combados, devido à riqueza das pinturas que a revestem e à sua vasta simbologia religiosa; o Púlpito, por ser um dos elementos representantes da primeira fase da igreja, a fase Renascentista<sup>3</sup>; os Painéis de Azulejos, por terem uma presença muito marcante na imagem da igreja e por serem um dos primeiros elementos dos quais as pessoas se lembram quando pensam no edifício; e, por último, o Retábulo-Mor e os Retábulos dos altares laterais, que defendem ter talha de qualidade.

Relativamente aos habitantes locais, o que cada um dos entrevistados considera como sendo um elemento de valor diverge do seguinte. Não contando com os elementos já referidos anteriormente, a imagem de Santa Iria foi considerada como sendo de valor, devido ao simbolismo que tem para os tomarenses, uma vez que é transportada numa procissão, todos os anos<sup>4</sup>; também o retrato de São Francisco de Assis foi mencionado, por retratar a ordem religiosa do antigo

---

<sup>3</sup> No entanto, durante a entrevista, os proprietários disseram igualmente que o Púlpito “(...) encontra-se numa posição um pouco estranha no fundo da igreja, o que nos leva a crer que a sua localização deve ter sido noutra local da igreja, a certo ponto.” Consultar ficha “Entrevista aos Proprietários da Igreja do Convento de Santa Iria”, nos Anexos.

<sup>4</sup> No dia 20 de outubro, é realizada uma procissão evocativa a celebrar a santa padroeira da cidade, Santa Iria. Nesta, a imagem da santa existente na Igreja do Convento de Santa Iria é transportada pela cidade, num andor coberto de rosas.

convento e igreja<sup>5</sup>; e, por fim, falaram das Pinturas Religiosas, que revestem a cantaria das paredes da capela-mor, devido à sua temática religiosa.

Dos autores que falam sobre os componentes existentes na igreja, todos os elementos que consideram como importantes já foram anteriormente referidos. No entanto, importa saber que as peças por eles consideradas como de valor são: os Retábulos dos altares laterais, o Retábulo da Crucificação; o Portal de Entrada; e os Azulejos.

Por último, apesar de não ser referido por nenhuma das fontes anteriormente assinaladas, considerou-se também como elementos de valor os seguintes componentes: a pintura mural do Calvário, por ser uma obra de Domingos Vieira Serrão, e por representar uma época prévia da igreja, antes das introduções barrocas; o Teto de Caixotões, por as pinturas que o revestem representarem a vida de Santa Iria, tendo por isso um carácter didático; e a Janela Renascentista, que possui uma linguagem próxima da existente no Portal de Entrada e por pertencer ao mesmo autor, João de Castilho.

Para além dos seis critérios anteriormente referidos, teve-se também em consideração os parâmetros definidos para a classificação do património imóvel. Estes critérios são definidos na Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro no art.º 17, e são aplicáveis tanto ao edifício como aos elementos nele contido. São estes: “a) O carácter matricial do bem; b) O génio do respetivo criador; c) O interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso; d) O interesse do bem como testemunho notável de vivências ou factos históricos; e) O valor estético, técnico ou material intrínseco do bem; f) A conceção arquitetónica, urbanística e paisagística; g) A extensão do bem do ponto de vista da investigação histórica ou científica; h) A importância do bem do ponto de vista da investigação histó-

---

<sup>5</sup> No entanto, apesar de ser considerado como um elemento de valor pelos tomarenses, e, por isso, ter sido realizada uma ficha sobre ele, é notório existir uma discrepância entre o quadro atualmente existente na capela de S. Francisco e a sua superfície fundeiria, criando por isso uma tensão visual algo insólita e que deve ser tida em consideração.

ca ou científica; i) As circunstâncias suscetíveis de acarretarem diminuição ou perda da perenidade ou da integridade do bem.” (Ferreira 2011: 297). Seguindo estes critérios definidos pela lei portuguesa, é determinado, em cada uma das fichas, qual o critério ou critérios que se aplicam a determinado elemento de valor. No entanto, para que a informação não se torne repetitiva, uma vez que já foi aqui referido qual o critério que corresponde a cada uma das alíneas, nas fichas individuais será apenas referida qual a alínea ou alíneas que são aplicáveis.

De todos os elementos que se considerou como sendo de valor, foi possível fazer a sua divisão em grupos principais, que depois se separam em diferentes categorias. São estes: os elementos que se inserem na primeira super-categoria das “Artes Plásticas e Artes Decorativas”, que se separa nas categorias de “Mobiliário Sacro”, “Escultura” e “Pintura”; os que pertencem ao segundo grupo, o dos “Elementos de Valor Arquitetónico”, e que são os “Elementos Religiosos”, as “Microarquitecturas” e as “Coberturas; e os fazem parte da terceira e última super-categoria, a do “Revestimento Ornamental”, sendo estes a “Pintura” e a “Cerâmica”. Na totalidade, as fichas realizadas dividiram-se em três super-categorias e em oito categorias. É de notar que alguns dos elementos de valor analisados se inserem em mais do que uma super-categoria e categoria, devido a alguma das suas características pertencerem a grupos distintos.

Resultando num total de dezassete fichas, cada um dos elementos de valor foi analisado segundo dois aspetos: a sua história e as suas características físicas, sendo que toda a informação final aqui apresentada é o resultado do cruzamento da análise, no sítio, do existente com o cruzamento do conhecimento obtido através da realização de diversas pesquisas em diferentes fontes.



## HISTÓRIA

O retábulo do altar-mor que se encontra hoje na Igreja do Convento de Santa Iria data do final do século XVII, e a sua linguagem ainda não entrou completamente no barroco nacional, sendo que se trata de um exemplar da passagem do maneirismo, que se prolongou até ao último quartel do século, para o novo estilo. As obras de transição entre estes dois movimentos começam a surgir antes do ano de 1675.

O estilo nacional inicia-se quando termina o maneirista, no final do século XVII e trata-se de um momento em que a talha portuguesa sofreu uma profunda transformação, pois separa-se da espanhola e ganha um carácter nacional, como o seu nome indica.

Esta alteração que ocorreu deu ao retábulo português uma nova estrutura mais escultural e dinâmica, ganhando um sentido de movimento e o efeito de unidade, e os seus novos elementos produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na arte portuguesa. Os elementos que caracterizam o estilo nacional são: a coluna de fuste em espiral, sempre da ordem coríntia ou compósita, onde geralmente constam cinco espiras cobertas de par-

ras de uva com os seus cachos e folhas, que ganham a denominação de colunas “pseudo-salomónicas”; estas colunas ladeiam um grande camarim aberto, o qual se denomina como tribuna, e cujas formas base são arcos concêntricos unidos por peças de madeira entalhada; o terceiro elemento é de carácter ornamental e trata-se da composição de folhas de acanto em alto relevo que frequentemente incorpora imagens de querubins e de pássaros, e localizam-se nos painéis, na superfície das pilastras, nas mísulas que apoiam as colunas e nos frisos; no interior da tribuna surge uma construção piramidal, chamada de trono, e cuja função é expor o Santíssimo Sacramento; o quinto item que caracteriza este estilo é a mísula que serve de base à coluna.

A sua denominação de nacional deve-se aos seus elementos dominantes terem as suas raízes nas tradições remotas da arte portuguesa.

Comparativamente à talha existente nos retábulos laterais, a da capela-mor é de inferior qualidade. Na época em que a igreja era propriedade de José Maria Nepomuceno, este ofereceu um dos retábulos existentes no edifício à Câmara de Tomar, com o fim de ser colocado na capela do Cemitério Público, obra considerada como tendo “(...) valor próprio é

## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Artes Plásticas | Artes Decorativas

**CATEGORIA** Mobiliário

**SUBCATEGORIA** Mobiliário Religioso

**DENOMINAÇÃO** Retábulo-Mor

**LOCALIZAÇÃO** Capela-Mor

de subido merecimento artístico.” (Anais do Município de Tomar 1901: 125)

Sabendo-se esta informação, pode-se concluir que o retábulo oferecido foi o que se localizava na capela-mor, uma vez que o que se encontra-se nesse espaço atual foi retirado da capela da residência de Francisco Lima, onde estava originalmente.

Tal facto serve de justificação para a sua qualidade ser diferente da dos altares da nave.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: d) e g).

## CARACTERÍSTICAS

A uma cota mais elevada, numa plataforma de madeira, com acesso por degraus em pedra, ergue-se o altar-mor em pedra, encimando por um retábulo de talha dourada.

É composto por dois pares de colunas coríntias de fuste espiralado, cobertos de parras e cachos de uvas e encimados por dois arcos concêntricos.

Dos dois lados do retábulo, entre as colunas suspensas por mísulas, em forma de folhas de acanto, painéis dourados integram edículas com terminação superior em arco de volta perfeita. Nestas peças, existem nichos que agora estão vazios mas que durante a atividade conventual da igreja estiveram ocupados com imagens de santos.

No centro, o camarim abobadado apresenta um revestimento apainelado numa composição modular em madeira dourada com temática vegetalista e, no centro da tribuna, destaca-se o trono em forma de pirâmide com acabamentos em verde e dourado.

Possui, na sua estrutura, uma porta de pequenas dimensões que acede a uma divisão com escadas que dá acesso à tribuna.

Atualmente, o retábulo-mor encontra-se num estado de degradação muito acentuado.





## HISTÓRIA

Os dois retábulos que ladeiam o arco triunfal da Igreja do Convento de Santa Iria remetem para as décadas de trinta e quarenta do século XVIII, e são uma mistura do barroco nacional com o joanino, o movimento que o seguiu.

Durante a época em que o barroco nacional estava no seu apogeu, até à terceira e quarta década de XVII, desenvolveu-se um novo tipo de retábulo com um vocabulário de ornatos diferentes do estilo nacional, e relacionado com o alto barroco, onde se destacam: as conchas, os feixes de plumas, as palmas, as volutas entrelaçadas, as grinaldas e festões de flores, os frisos verticais de folhelhos e os botões de plantas. A estes, é adicionado um grande número de baldaquinos e sanefas, de cortinas e panos e de fragmentos de arcos cuja forma era bastante diversa, e as figuras angélicas e alegóricas.

Do estilo nacional, mantém-se a coluna espiral como baluarte principal do retábulo, sendo que os seus ornamentos são modificados: desaparece a parra da uva para dar lugar a grinaldas de flores.

A inspiração para este vocabulário veio de livros ilustrados e gravuras e da profusão de

esculturas de várias formas, importadas de Roma.

Os dois livros principais que permitiram estabelecer algumas características deste modelo foram: o “Nuove Inventioni”, de Filipe Passarini, que forneceu principalmente motivos de ornamentação e modelos de pequenos objetos de talha; e o “Perspectiva Pictorum et Architectorum”, de André Pozzo, e que deu os elementos indispensáveis à estrutura do novo tipo de retábulo e o motivo de fragmentos do frontão curvado.

Este estilo teve o seu nascimento da tendência de certos retábulos, do fim do barroco nacional, de reincorporar elementos arquitetónicos no seu enquadramento, como o arco joanino, no remate e as volutas por cima das colunas. São notáveis as influências italianas, no entanto continua a ter um profundo nacionalismo, com a identidade portuguesa presente nos perfis fechados e arredondados da maioria dos retábulos. É também português o domínio da madeira e a capacidade de criar entre todos os objetos das igrejas relações harmoniosas.

Apesar de mais tardios, estes retábulos fazem parte da intervenção barroca que foi feita na Igreja do Convento de Santa Iria no início do século XVII.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelo critério da alínea: e).

## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Artes Plásticas | Artes Decorativas

**CATEGORIA** Mobiliário

**SUBCATEGORIA** Mobiliário Religioso

**DENOMINAÇÃO** Retábulo

**LOCALIZAÇÃO** Nave

## CARACTERÍSTICAS

Segundo alguns autores, a talha dos dois retábulos da nave da Igreja do Convento de Santa Iria são “(...) a melhor talha que existe em todas as igrejas de Tomar” (Rosa 1991: 88).

Relativamente às suas características, os camarins centrais são ladeados por pilastras e colunas torsas, pseudo-salomónicas, que possuem o fuste ornado com pássaros e motivos florais, e encimadas por capitéis coríntios.

A diferença entre os dois altares está no interior dos camarins, que são compostos por um painel central pintado em tons de vermelho mas com padrões diferenciados nos dois lados. Esta peça está ladeada por painéis dourados, onde também se registam diferenças nos elementos decorativos: no retábulo do lado do Evangelho foram aplicadas composições ornamentais em forma de oito; enquanto que no lado da Epístola, os elementos integram um medalhão central ladeado por contornos em “S”s e “X”s.

Na parte superior, querubins e folhas de acanto imitam volutas e servem de base de apoio aos baldaquinos contracurvados.

No interior dos baldaquinos é ainda possível identificar, sobre um fundo escuro e algo

desgastado, a pintura de um padrão de estrelas douradas.

Originalmente, ambos os retábulos eram coroados e ladeados com figuras de anjos policromados. No entanto, durante a intervenção que existiu na igreja na década de noventa do século XX, as coroas e os anjos foram retirados e colocados na sua sacristia, onde ficaram até hoje.

Ambos os retábulos apresentam um estado de degradação avançado.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Artes Plásticas | Artes Decorativas

**CATEGORIA** Escultura

**SUBCATEGORIA** Escultura de Vulto

**DENOMINAÇÃO** Santa Iria

**LOCALIZAÇÃO** Capela-Mor

## HISTÓRIA

A imagem de Santa Iria que se encontra atualmente na capela-mor da igreja que lhe é homónima não é a que lá se encontrava quando o edifício ainda tinha serviço litúrgico. Remota aos anos 20 do século XX, altura em que a obra foi recuperada, e foi substituir a “Santa Iria” original. Atualmente, é a única imagem existente na igreja.

Após a venda do convento, a 20 de dezembro de 1842, as imagens lá presentes foram retiradas. A de Santa Iria foi transportada para a Igreja do Convento de São Francisco, em Tomar, onde ficou até aos dias de hoje.

Sabe-se que a imagem original da santa, feita em madeira, não era vestida, e só nos meados do século XIX é que foi coberta com o hábito das clarissas. Foi-lhe, também, adicionada uma coroa de prata. Posteriormente, ao ser mudada da segunda capela para o primeiro altar do lado da epístola da Igreja de São Francisco, foram-lhe retiradas as vestes e a coroa, voltando por isso ao seu aspeto original.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: c), d) e g).

## CARACTERÍSTICAS

À semelhança da imagem original de Santa Iria, a atual também é feita de madeira pintada. Contudo, foi executada já com as suas vestes integradas na escultura.

Está pintada em tons de beje, castanho, dourado e preto, indo ao encontro das cores do retábulo do altar-mor.

A santa é representada a segurar, na sua mão direita, uma folha de palmeira, símbolo dos mártires, e, na mão esquerda, as sagradas escrituras. Ao contrário do hábito das clarissas, o vestuário aqui ostentado é ornamentado e de aparência rica.

A escultura está assente sobre uma base onde estão encenados querubins, a toda a volta, que espreitam das nuvens com um ar sorridente, e que segue os mesmos tons cromáticos existentes na imagem principal da santa.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Artes Plásticas | Artes Decorativas

**CATEGORIA** Escultura

**SUBCATEGORIA** Escultura Arquitetónica

**DENOMINAÇÃO** Retábulo da Crucificação | Retábulo dos Valle

**LOCALIZAÇÃO** Capela dos Valle

## HISTÓRIA

Realizado na segunda metade do século XVI, o retábulo que se encontra na capela dos Valle é da autoria de João de Ruão, mestre escultor francês que veio trabalhar para Portugal, iniciando a sua produção escultórica e arquitetónica por volta de 1528.

Por ser um dos mestres da escola de Coimbra, o retábulo que realizou representa, pela sua linguagem e características, a plasticidade que dela é peculiar, sendo uma peça puramente renascentista.

Está abrangido pelo Decreto de 11-07-1920, DG, II Série, n.º 167, de 30-07-1920, que classifica a capela dos Valle como MN.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: b), c) e e).

## CARACTERÍSTICAS

O retábulo, de pedra calcária de Ançã, esculpido a médio relevo, encontra-se localizado sobre um altar feito do mesmo material, e tem como tema escultórico a representação do Calvário. Tem cerca de três metros de altura e pouco mais de dois metros de largura.

Inserido num portal em arco de volta perfeita com a bandeira em forma de uma vieira carregada com uma pomba, está ladeado por um par de colunas coríntias adossadas a pilastras, as quais são ornadas com motivos renascentistas de onde sobressaem dois anjos.

No local da predela, existe uma cantaria com motivos renascentistas que estabelece ligação entre o altar e a composição escultórica do calvário, possuindo como motivo central o brasão da família Valle.

A cena tem como fundo o casario de Jerusalém e é composta por dezanove figuras distribuídas em dois grupos: os da direita, que dão a sensação de sair da cena, e os da esquerda, de entrar. O grupo da direita é composto por cavaleiros e peões, enquanto que no lado direito estão as sete figuras clássicas, representadas antes da reforma tridentina: a Virgem Maria, João Evangelista, Maria Madalena, Maria, mulher de Cleofas, Marta, Joana de Chusa e Salomé. No centro, encontra-se Cristo crucificado, como ponto fulcral da composição.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Artes Plásticas | Artes Decorativas

**CATEGORIA** Pintura

**SUBCATEGORIA** Pintura Religiosa

**DENOMINAÇÃO** São Francisco de Assis

**LOCALIZAÇÃO** Capela de São Francisco

## HISTÓRIA

Apesar de não se encontrar registado em nenhum documento, pelas suas características, pode-se afirmar que a tela é uma obra do princípio do século XVII, demonstrando atributos que a categorizam como uma pintura barroca.

A sua autoria está ligada à oficina do pintor maneirista Simão Rodrigues, pintor português que viveu entre 1560 e 1629.

Esta obra pertencia à capela privada de uma casa senhorial e, quando esta foi demolida, foi doada à Igreja do Convento de Santa Iria.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelo critério da alínea: g).

## CARACTERÍSTICAS

Estando enquadrada numa moldura dourada de torneados simples, a tela é um retrato de São Francisco de Assis, santo que dá o nome à capela onde está inserida.

Por possuir uma temática e personagem religiosa, contém na sua composição elementos de valor fortemente simbólico. São Francisco é aqui representado a usar o traje franciscano, com o capucho subido, e a segurar, na sua mão esquerda, as escrituras, que simbolizam a divulgação das suas palavras, e uma caveira, representação da morte, a quem o santo chamava de Irmã.

São utilizados tons escuros, os quais variam entre os castanhos, verdes, azuis e cinzentos, o que dá à representação um aspeto algo sombrio.

Como se pode deduzir pela falta de enquadramento das dimensões deste quadro com o espaço fundeio da capela, esta obra veio substituir a pintura original que aí se encontrava e que era de maiores dimensões, a qual se encontra, neste momento, no interior da sacristia até ser restaurada.





## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetónico

**CATEGORIA** Elemento Religioso

**SUBCATEGORIA** Púlpito

**LOCALIZAÇÃO** Nave - Direita do Portal

## HISTÓRIA

De desenho renascentista, o púlpito da Igreja do Convento de Santa Iria encontra-se imediatamente à direita, para quem entra no edifício, do portal. No entanto, é colocada a dúvida se seria essa a sua localização inicial, uma vez que, analisando os remates da cantaria, na parede por baixo das escadas e na zona do rodapé, é possível detetar a falha de um desenho da barra de azulejos, com dimensões semelhantes à do espaço ocupado pelo portal. Além disso, apresenta lacunas e marcas na face inferior da base que denunciam alterações formais do conjunto, como a substituição da balaustrada que faz a ligação entre a base e o corrimão de remate do púlpito, que mostram que os originais eram balaústres de maior secção, em pedra e com um distanciamento menor entre si.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelo critério da alínea: g).

## CARACTERÍSTICAS

Adossado e suspenso diretamente à parede da nave, o acesso ao púlpito é feito por uma lance de escadas retilíneo de degraus em pedra, talhados de forma irregular, o que contrasta com o trabalho da cantaria da base do púlpito, e com início junto ao canto do fundo da nave. A largura e o lançamento da escada tornam a sua utilização algo difícil.

A base do púlpito possui uma configuração circular que, por norma, está associada a púlpitos adossados a colunas, suspensos por uma base em forma de pedestal e onde o acesso à trinuna é feita por uma escada em caracol.

A sua bacia e corrimão são em cantaria, possuindo elementos decorativos concheados, em faixa de óvulos e modilhões, os quais contrastam com a balaustrada em madeira.

A verificação da existência de tinta nas cantarias do púlpito permitem afirmar que, em tempos, se encontrava pintado.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetónico

**CATEGORIA** Microarquitetura

**SUBCATEGORIA** Vão

**DENOMINAÇÃO** Portal de Entrada

**LOCALIZAÇÃO** Fachada

## HISTÓRIA

O portal de entrada da Igreja do Convento de Santa Iria data de 1536, como está inscrito dentro da cartela que possui no seu topo, e a sua autoria é atribuída a João de Castilho, quando este último já tinha desenvolvido uma linguagem renascentista.

Fazendo parte da linguagem desenvolvida pela escola do Renascimento Coimbrã, o portal trata-se de um exemplar das chamadas “microarquiteturas”: elementos arquitetónicos singulares, ornamentados de maneira a criarem entidades próprias dentro de um conjunto mais alargado (Leal 2014: 5).

Atualmente, encontra-se classificado como MN, segundo o Decreto de 11-07-1920, DG, II Série, nº 167 de 30-07-1920.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: b), f), e) e g).

## CARACTERÍSTICAS

Em termos arquitetónicos, o pórtico serve como elemento de enaltecimento da igreja, uma vez que, por ser fortemente ornamentado, ganha um lugar de destaque na sua fachada. Abre-se em arco de volta inteira - fechado, ao centro, com a cara de um anjo de asas quebradas - inscrito em pilastras decoradas “(...) com os seus medalhões, com os seus instrumentos, com os seus florões, com os seus frutos, com as suas armarias, com os seus anjos e com os seus fémures (...)” (Guimarães 1927: 244), terminando em arremedos de capitéis semi-coríntios, os quais são encimados por meias urnas com fogaréus embutidos na parede, na parte superior, e assentes em plintos “à romana” com bustos de perfil na parte inferior. No seu topo, ao centro, encontra-se um frontão de lanços, ladeado por dois grifos e coroado por uma concha.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetónico

**CATEGORIA** Microarquitetura

**SUBCATEGORIA** Vão

**DENOMINAÇÃO** Janela Renascentista

**LOCALIZAÇÃO** Fachada

## HISTÓRIA

À semelhança do portal de entrada, a janela renascentista da Igreja do Convento de Santa Iria é um elemento que se destaca na sua fachada pelo seu grande nível ornamental e pelo seu valor escultórico.

É, igualmente, da autoria de João de Castilho, sendo uma microarquitetura que se enquadra na linguagem da escola do Renascimento Coimbra.

A sua localização nem sempre foi no sítio onde se encontra hoje, uma vez que foi retirada da sua posição original, o coro, quando este foi removido “(...) janela que estava no côro de cima antes de êste e o de baixo serem transformados em varanda e passagem (...)” (Guimarães, 1927, p. 239).

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: b), e) e f).

## CARACTERÍSTICAS

Na cantaria do peitoral da janela desenvolve-se, de forma simétrica, uma composição de enrolamentos que terminam em forma de cabeças de seres fantasiosos. As ombreiras, em forma de pilastras, apresentam composições renascentistas semelhantes às representadas nas do portal e assentam em bases decoradas com bustos que terminam em forma de capiteis. Sobre a arquitrave, destaca-se um medalhão central com um busto à romano ladeado por enrolamentos vegetalistas e duas urnas.

À semelhança das outras janelas da igreja, é composta por vitrais de composição geométrica em losangos, os quais são protegidos por um gradeamento de ferro exterior, segundo as normas de clausura da Ordem das Clarissas. No entanto, a grade existente na janela renascentista apresenta uma estrutura de malha diferente das restantes, sendo que ainda é possível ver as marcas de chumbadouros de um gradeamento anterior.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetónico | Escultura

**CATEGORIA** Microarquitetura

**SUBCATEGORIA** Vão

**DENOMINAÇÃO** Portal dos Valle

**LOCALIZAÇÃO** Nave | Capela dos Valle

## HISTÓRIA

De proporção e decoração renascentista, o trabalho escultórico do portal de entrada da capela dos Valle é atribuído a João de Castilho. No entanto, a data a que está associado, 1550, difere dos anos em que Castilho esteve a realizar intervenções na Igreja do Convento de Santa Iria. Para além disso, o desenho desta peça, comparativamente com o portal de entrada do edifício e da janela renascentista que se encontra à sua direita, é bastante mais simplificado.

Pensa-se, por estes motivos, que a criação do portal dos Valle pertence a João de Ruão.

Está abrangido pelo Decreto de 11-07-1920, DG, II Série, n.º 167, de 30-07-1920, que classifica a capela dos Valle como MN.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelo critério da alínea: e).

## CARACTERÍSTICAS

O portal dos Valle, que se encontra encontra na parede da nave do lado da Epístola, é composto por um arco de volta perfeita, ladeado de colunas balaústre, as quais assentam, por sua vez, em estilóbatas com um losango florido e encimadas por capitéis com um desenho que se aproxima da ordem coríntia.

Sobre o arco, na arquitrave, existe uma inscrição que identifica o fundador da capela, Miguel do Valle, e no centro do frontão triangular de remata, encontra-se uma pedra de armas da família.

No alinhamento das colunas balaústre, a ladear o frontão, erguem-se dois pináculos e, entre juntas, destacam-se dois medalhões onde estão representados bustos com indumentárias distintas: o da esquerda enverga um traje ocidental enquanto que o da direita apresenta um aspeto tribal.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetónico

**CATEGORIA** Cobertura

**SUBCATEGORIA** Abóbada

**DENOMINAÇÃO** Abóbada Oitavada

**LOCALIZAÇÃO** Capela dos Valle

## HISTÓRIA

A abóbada que faz a cobertura do interior da capela dos Valle apresenta um trabalho escultórico com uma linguagem manuelina, o que a diferencia do restante desenho renascentista do espaço, e que dá a entender que a sua origem é anterior à sua fundação, em 1550.

À semelhança do retábulo da crucificação e do portal dos Valle, está abrangida pelo Decreto de 11-07-1920, DG, II Série, n.º 167, de 30-07-1920, que classifica a capela dos Valle como MN.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: e) e j).

## CARACTERÍSTICAS

Como o seu nome indica, a abóbada oitavada existente na capela dos Valle é dividida em oito panos e as suas nervuras estão apoiadas em mísulas, nos cantos.

Em quatro das suas nervuras, está representado um elemento de natureza exclusivamente escultórica, o qual se assemelha a um arranjo floral com uma corda à sua volta. Na chave da abóbada está exposto, igualmente, um medalhão que contém um motivo floral no seu centro.

Atualmente, a sua estereotomia encontra-se à vista. No entanto, deduz-se que não terá sido esse o seu aspeto inicial, uma vez que em partes da abóbada é possível vislumbrar vestígios de policromia de tons azuis e dourados.





## HISTÓRIA

O desenho geométrico presente nas abóbadas de combados é, geralmente, ligado ao período Manuelino, a manifestação do gótico final em Portugal, associado à utilização de arcos apontados, em contraste com o arco de volta perfeita do Renascimento.

No caso da abóbada existente na capela-mor da Igreja do Convento de Santa Iria, da autoria de João de Castilho, dá-se a conjugação destes dois tipos de arcos, sendo que aos lados maiores correspondem os de volta perfeita e aos restantes os apontados. Trata-se, por isso, de um elemento que representa a época transitória do Manuelino para o Renascimento, pela qual o autor passou.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: c) e g).

## CARACTERÍSTICAS

A abóbada de combados, também conhecida como artesoadada, tem um perfil relativamente abatido, com nervuras salientes e trabalhadas. Em muitos exemplos, as nervuras secundárias são desenhadas de forma a assemelharem-se a pétalas de uma flor e o ponto de junção entre elas é marcado por um medalhão circular. (Almeida 1990: 269)

Servindo como base de arranque da abóbada, existem quatro mísulas de onde parte uma trilogia de nervuras que criam no teto uma malha com medalhões. Possui, no total, oito medalhões, sendo que um dos pontos de encontro da nervuras é rematado por um elemento em forma de concha, e está completamente revestida com pinturas, a têmpera, que cobrem a estereotomia da pedra.

Nos panos interiores da abóbada, entre as nervuras, desenvolve-se uma pintura em “tromp l’oeil” com uma balaustrada central e o céu de fundo, de onde anjos espreitam enquanto seguram em fitas, assistindo ao ritual litúrgico ou tentando saltar da representação. Nos restantes panos circundantes, desenvolvem-se brutescos de enrolamento vegetalista.

Todo o conjunto está pintado com a temática

## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetónico | Revestimento Ornamental

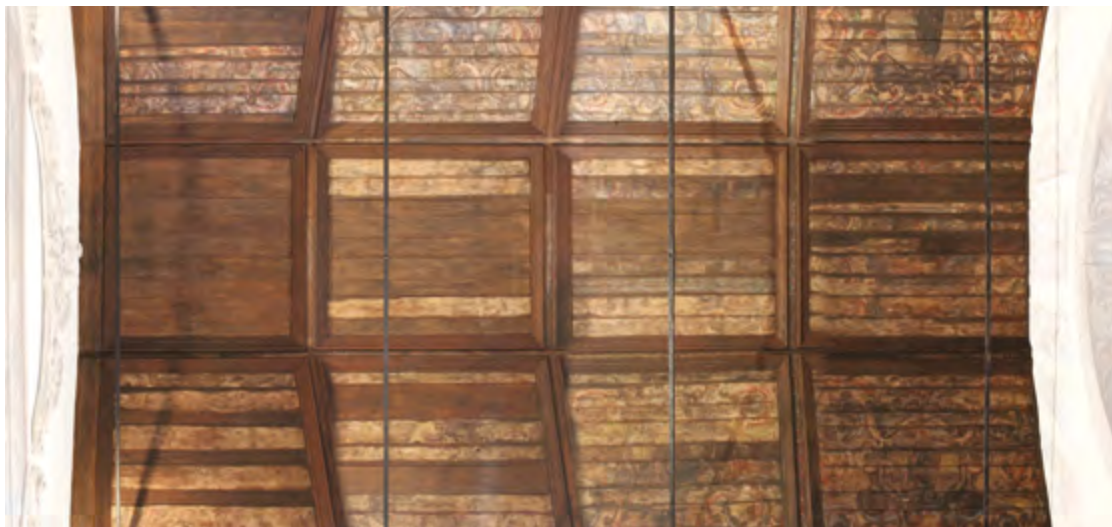
**CATEGORIA** Cobertura | Pintura

**SUBCATEGORIA** Abóbada | Pintura Mural

**DENOMINAÇÃO** Abóbada de Combados

**LOCALIZAÇÃO** Capela-Mor

de simbologia religiosa. Na chave da abóbada, numa posição central, encontra-se o pelicano que alimenta as crias com o seu sangue, como Jesus deu a sua carne aos homens, simbolizando, por isso, o sacrifício que Cristo. Nos restantes medalhões, encontram-se as seguintes representações: a arca da aliança e o boi sacrificial, que simbolizam a aliança de Deus com o seu povo; a espiga, que remete para a germinação da palavra de Cristo; o jarro e o pão, elementos que servem de alusão à Última Ceia e à transubstanciação do pão e do vinho no corpo de Jesus; a videira e o cacho de uvas, sendo que a primeira corresponde à união a Cristo e a segunda ao seu sangue; e, por último, a árvore da vida, que se encontra no Paraíso e ao qual é possível aceder devido ao sacrifício do Salvador. Não foi possível interpretar o oitavo medalhão devido ao seu estado de degradação muito avançado.



## HISTÓRIA

O atual teto de caixotões existente na nave da Igreja do Convento de Santa Iria faz parte dos elementos que foram introduzidos durante as transformações realizadas no edifício no início do século XVII.

Pela análise do recorte da pintura mural do calvário, que ficou escondida com a inserção desta peça, conclui-se que o perfil transversal da nave não foi alterado e coloca-se, por isso, a hipótese de que, antes da incorporação do teto de caixotões, as asnas da cobertura se encontravam à vista.

Segundo o Relatório de Intervenção da Pintura do Teto (RIPT), o teto atual da nave foi sujeito a intervenções desadequadas que levaram à perda irreversível de parte das suas pinturas.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelo critério da alínea: c).

## CARACTERÍSTICAS

O teto da nave é composto por doze caixotões de madeira de castanho, pintados e organizados numa estrutura de molduras, também estas pintadas.

Os caixotões possuem dimensões similares entre si com a exceção dos três que se encontram mais próximos da parede fundeira, cujo comprimento é mais curto do que nos restantes, fator que poderá estar relacionado com a remoção do coro da igreja. Nestes painéis mais pequenos, verifica-se uma maior dificuldade em interpretar as imagens aí representadas, devido a inúmeras lacunas que terão surgido devido à falta de manutenção dos mesmos e do estado de abandono a que o edifício esteve sujeito.

Os painéis são compostos por um medalhão central, envolto em enrolamentos vegetalistas e anjos, e encontram-se dispostos em três faixas, seguindo a direção do eixo axial da igreja.

As faixas laterais do teto apresentam uma organização de painéis em que a forma do medalhão central alterna entre um hexágono e uma forma composta que é intersetada por um quadrado.

## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Elementos de Valor Arquitetônico | Revestimento Ornamental

**CATEGORIA** Cobertura | Pintura

**SUBCATEGORIA** Pintura Mural

**DENOMINAÇÃO** Teto de Caixotões

**LOCALIZAÇÃO** Nave

Relativamente às duas faixas laterais, a central é a que apresenta um maior número de lacunas na pintura. Nesta, a forma do medalhão central é constante, assemelhando-se à configuração de uma cartela.

No interior dos medalhões, estão representadas as cenas da vida de Santa Iria.

A rematar a estrutura do teto, existe uma sanca, também de madeira de casquinha pintada, com a data de 1678 gravada. Existem relatos que atribuem a autoria das pinturas a Domingos Vieira Serrão. No entanto, este já não era vivo nesta data, o que leva a crer que as pinturas sejam, em vez disso, pertencentes à sua escola.

A completar o conjunto dos painéis, existe ainda um décimo terceiro, em formato trapézoidal, onde está representado um calvário, e que, apesar de se encontrar originalmente na parede que faz a transição da nave para a capela-mor, o RIT define como pertencente à composição do teto. Atualmente, localiza-se na parede fundeira da igreja, onde foi colocado durante os anos 90. Compositivamente, a organização desta pintura diverge das reproduzidas nos restantes painéis e, segundo o relatório do RIPT, a sua qualidade é inferior, o que coloca a possibilidade de que a sua execução seja posterior.



## HISTÓRIA

Ao ser retirado o baldaquino que encimava o arco triunfal no corpo da nave, aí colocado em meados do século XVII, durante uma intervenção na igreja, na década de noventa no século XX, foi revelada a existência de uma pintura mural que tem como tema central o Calvário.

À semelhança das outras pinturas murais existentes na igreja, a sua autoria é atribuída a Domingos Vieira Serrão, o qual, hipoteticamente, colaborou com Pedro de Góis e Simão Abreu na sua execução, uma vez que é possível observar, no conjunto, a existência da aplicação de técnicas distintas.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: b), c) e e).

## CARACTERÍSTICAS

Atualmente, a pintura é composta por nove fragmentos distintos, mas crê-se que a sua composição original ocupasse a totalidade da superfície da parede, estendendo-se pelas laterais do arco triunfal e incluindo o local onde estão embutidos, atualmente, os retábulos dos altares laterais, onde ainda é visível marcas de restos de pintura, na sua parte superior. O fracionamento da pintura deveu-se à abertura de roços na parede para a colocação das estacas de suporte da peça de madeira, depois retirada.

Por se encontrar desagregada, não é possível conhecer a totalidade da representação. No entanto, é praticável a análise das suas características com base no existente.

O conjunto pictórico figura uma composição com uma organização que parece desenhar a forma de um tímpano clássico quebrado no topo, e que tem como intenção construtiva o paralelismo de um retábulo pintado sobre a parede.

A sua técnica em “tromp l’oeil” é enfatizada pelos jogos de sombra que permitem evidenciar a perspetiva. A pintura apresenta como cores de base tons róseos, violáceos e cinz-





## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Revestimento Ornamental

**CATEGORIA** Pintura

**SUBCATEGORIA** Pintura Mural

**DENOMINAÇÃO** Calvário

**LOCALIZAÇÃO** Nave - Arco Triunfal

entos e uma policromia cromática de verdes, amarelos, vermelhos, castanhos e cremes nas representações florais, na cruz e no corpo de Cristo.

É, na sua totalidade, enquadrada por um friso que percorre todo o perímetro exterior da composição, como uma moldura, aos quais se juntam outros elementos arquitetónicos, como entablamentos e volutas, enfeitados por elementos florais e vegetais, que servem como definição das três edículas que compõe o conjunto: dois medalhões, localizados em cada um dos extremos laterais, com a representação de um arcanjo em cada, S. Miguel no lado esquerdo e S. Gabriel no lado direito; e no centro a representação principal figurando o Calvário, com Cristo crucificado ladeado, à esquerda, por Maria e, à direita, por João Evangelista. Trata-se, por isso, de uma organização tripartida, seguindo o esquema de 1+3+1, com um eixo vertical de simetria que tem como elemento axial e central Cristo crucificado.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Revestimento Ornamental

**CATEGORIA** Pintura

**SUBCATEGORIA** Pintura Mural

**DENOMINAÇÃO** Pintura Religiosa

**LOCALIZAÇÃO** Capela de São Francisco | Arco Triunfal | Capela-Mor

## HISTÓRIA

Na capela-mor, no arco triunfal e na capela de São Francisco existem pinturas murais figurativas da autoria de Domingos Vieira Serrão, pintor natural de Tomar que viveu entre 1570 e 1632, e cuja lápide se encontra integrada no pavimento da nave da igreja.

Analisando as suas características, conclui-se que estas pinturas murais se enquadram na tipologia de obras maneiristas do final do século XVI e início do século XVII, sendo por isso possível que a sua execução fizesse parte da intervenção mandada realizar pela filha de Bernardo Moniz da Silva, D. Vitória da Silva, em 1610, onde mandou “ornar de pinturas” a “capela”, conforme está inscrito na lápide existente na capela-mor.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: c) e g).

## CARACTERÍSTICAS

As pinturas murais existentes na Igreja do Convento de Santa Iria possuíam, na altura da sua execução, um carácter didático, uma vez que representavam cenas da Bíblia, da vida da santa padroeira de Tomar e de diversas outras personagens religiosas.

A sua execução foi realizada utilizando a técnica de aplicação em fresco sobre uma fina camada de cal e areia, a qual era especialmente preparada, previamente, para ser pintada, e administrando cores claras, que incidiam sobre os tons de pastel, assim como cores de contrastes primários.

Na atualidade, a sua leitura e interpretação é difícil de realizar, devido ao seu grande nível de desgaste. No entanto, é possível afirmar, através da sua observação, que as diversas personagens representadas, todas de carácter religioso, são emolduradas por medalhões e conectadas entre si por elementos de brutesco de origem vegetalista e que, de uma forma geral, apresentam uma tonalidade mais forte do que as figuras religiosas.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Revestimento Ornamental

**CATEGORIA** Cerâmica

**SUBCATEGORIA** Cerâmica de Revestimento

**DENOMINAÇÃO** Painel de Azulejos

**LOCALIZAÇÃO** Nave

## HISTÓRIA

Nos finais do século XVI começa a surgir um novo tipo de composição de painéis de azulejos: os “tapetes”, composição que é caracterizada por ser aplicada em grandes superfícies, que resulta da repetição regular do padrão tipo e que é sempre delimitado por frisos, cercaduras ou barras. Os elementos que constituem estas composições possuem um formato quadrado e uniforme. Dentro da categoria de “tapetes”, apareceram as composições de padronagem, que se tornaram características da azulejaria portuguesa do século XVII e onde os azulejos são organizados de forma a permitir uma leitura rítmica que tem como unidade de repetição o padrão.

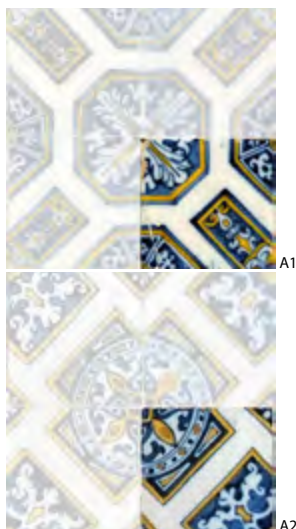
De origem espanhola, um dos padrões mais populares em Portugal, desde o início do século XVII, foi o “ponta de diamante”.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: d), g) e h).

## CARACTERÍSTICAS

O padrão que se encontra na nave da igreja é o de “ponta de diamante”, cuja principal característica é a sua forma em pirâmide quadrangular que se destaca da superfície, e que data de cerca de 1610.

São azulejos policromáticos em amarelo, azul e branco. O seu formato é de 2 x 2, composto por três elementos cuja organização está condicionada pelos efeitos de luz e sombra do diamante e que deviam ser orientados na mesma direção. Trata-se de um esquema em que cada padrão é colocado lado a lado, sem centros de rotação, tendo como motivo principal o azulejo de diamante maior. A sua moldura é feita com cercaduras chamadas de “dente de lobo”, usadas tipicamente para acompanhar os padrões de “ponta de diamante”, com o mesmo esquema policromático que o painel principal e cujo motivo se assemelha a uma onda. Nas paredes laterais da nave são colocados a toda a altura, num total de 48 azulejos na vertical. Já na parede fundeira, só existem na sua parte inferior, tendo apenas 10 azulejos em altura.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Revestimento Ornamental

**CATEGORIA** Cerâmica

**SUBCATEGORIA** Cerâmica de Revestimento

**DENOMINAÇÃO** Painel de Azulejos

**LOCALIZAÇÃO** Capela-Mor e Capela dos Valle

## HISTÓRIA

Pertencendo à categoria de “tapete”, que se prolonga durante todo o século XVII, pode-se afirmar que os padrões ítalo-flamengos tiveram um grande impacto na azulejaria portuguesa.

Este esquema tornou-se comum durante o Renascimento, na Itália, sendo depois simplificado, resultando num único azulejo que contém em si as figuras que antes se encontravam separadas. Ao chegarem a Portugal, foram originadas novas variantes e organizações dos elementos ornamentais que estes tinham por norma.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: d), g) e h).

## CARACTERÍSTICAS

Pertencendo à gramática de influência do azulejo ítalo-flamengo, o painel existente na capela-mor (A1) data de cerca de 1630 enquanto que o inferior da capela dos Valle (A2) é de cerca de 1640.

Apresentando uma paleta policromática, caracterizam-se por terem um claro fundo branco, em contraste com o amarelo e o azul, que serve como elemento de separação dos ornamentos, isolando-os. Apesar do seu formato ser de 2 x 2, a realização do padrão é feita através da repetição de um único elemento, o qual possui um centro de rotação circular. Os seus ornamentos são de formato geométrico, aos quais são adicionados motivos florais. As cercaduras que emolduram os azulejos da capela-mor pertencem à gramática de fantasia, representando anjos e urnas floridas, enquanto que as que existem na capela dos Valle aproveitam os elementos floridos conhecidos para lhes dar novos esquemas, fazendo parte das chamadas cercaduras “novas”.

Os azulejos existentes na capela-mor estão nas paredes laterais, e vão desde o chão até à sanca, num total de 25 azulejos, enquanto que, na capela dos Valle, o painel vai do pavimento às mísulas, numa altura total de 16 azulejos.



## IDENTIFICAÇÃO DO ELEMENTO

**SUPER-CATEGORIA** Revestimento Ornamental

**CATEGORIA** Cerâmica

**SUBCATEGORIA** Cerâmica de Revestimento

**DENOMINAÇÃO** Painel de Azulejos

**LOCALIZAÇÃO** Capela dos Valle

## HISTÓRIA

Para resolver os problemas perspéticos óticos que surgiam nos padrões de 2 x 2, quando colocados em grandes superfícies, os seus módulos foram elevados ao dobro, dando origem aos padrões de 4 x 4.

Inicialmente, começam por ser apenas uma ampliação do modelo antes existente, visto que os elementos gramaticais presentes nos dois casos são comuns. No entanto, acabam por evoluir e a maioria destes novos padrões são criações feitas com o propósito de pertencerem a composições mais vastas. Chegada a metade do século XVII, os padrões de módulo de 4 x 4 tornam-se prática comum.

Segundo o art.º 17 da Lei base n.º 107/2001 de 8 de setembro, é englobado pelos critérios das alíneas: d), g) e h).

## CARACTERÍSTICAS

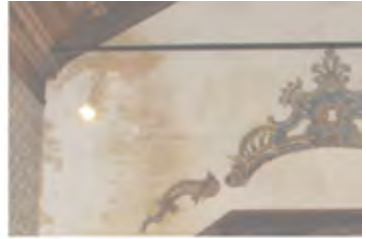
Dentro do módulo de 4 x 4, o padrão existente na capela dos Valle data de cerca de 1640 e faz parte das gramáticas mais usadas a partir da metade do século XVII.

Apresenta um esquema policromático com as cores amarelo, azul e branco, e a formação do padrão de 16 azulejos é formado a partir de um centro de rotação circular dos seus quatro elementos, dos quais dois têm o mesmo motivo. Os seus ornamentos encontram-se entrelaçados entre si e os motivos centrais são de temática floral.

As cercaduras deste “tapete” encontram-se inseridas na categoria de cercaduras “novas”, e a sua ornamentação vai de encontro ao tema do padrão principal que emoldura, apresentando uma série de figuras entrelaçadas e com uma flor no seu centro.

O padrão de 4 x 4 na capela dos Valle vai desde as suas mísulas até às nervuras e tem, a eixo, 13 azulejos em altura.





### 5.2.2. *Anomalias*

É comum, nos edifícios antigos, observar-se a existência de diversas anomalias, as quais surgiram devido ao facto das construções estarem expostas, continuamente e por um longo período de tempo, à ação direta de agentes físicos, mecânicos, químicos e biológicos. Apesar dos resultados causados por estes fenómenos poderem ter consequências diferentes, variando conforme o material em que estão a atuar, é importante conhecer as causas e as formas de manifestação das anomalias.

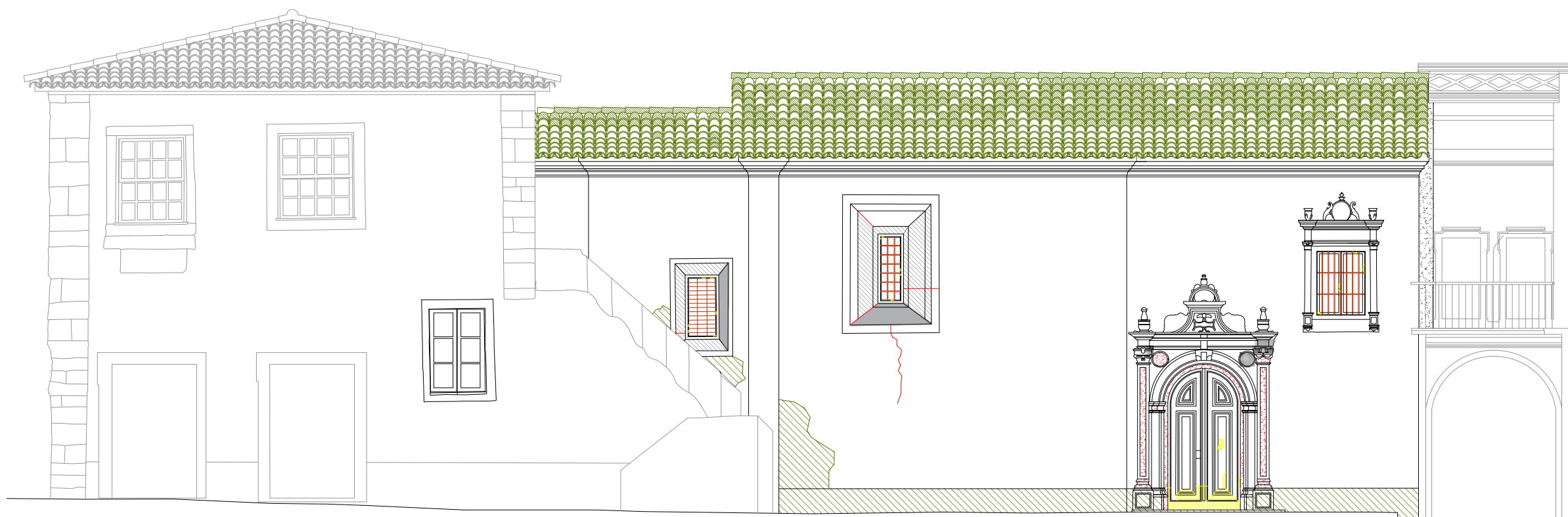
Deste modo, considerou-se necessário detetar as anomalias que afetam a Igreja do Convento de Santa Iria e quais terão sido as principais causas que levaram à sua formação (fig. 46 e 47).

Numa primeira fase, procede-se à identificação das anomalias existentes no edifício, com uma descrição mais generalizada das suas características e das causas que poderão ter causado o seu aparecimento, não focando nas suas localizações exatas.

Após esta apresentação inicial, mais generalizada, são assinaladas quais as anomalias existentes em cada uma das superfícies e regiões da igreja, sendo a divisão feita, desta vez, pelos diferentes elementos e zonas onde são detetadas anomalias. As diversas tabelas expostas estão divididas pelos seguintes grupos: elementos exteriores; paredes da nave; paredes dos outros espaços; pavimentos; tetos; outros - pedra; e outros - talha.

ANOMALIAS	DESCRIÇÃO	FOTOGRAFIAS	CAUSAS PROVÁVEIS
CROSTA NEGRA	Camada compacta, fortemente aderente ao substrato que se desenvolve em ambiente urbano. A sua espessura pode ser homogênea ou irregular e é possível que ocorra o seu destaque espontâneo.		O enegrecimento das crostas negras deve-se à deposição superficial ou à retenção na camada mais externa das paredes de partículas.
DESAGREGAÇÃO	Perda de coesão caracterizada pelo destacamento de grânulos ou cristais à mínima solicitação mecânica.		Este fenómeno resulta, nas situações mais frequentes, da ação dos agentes climáticos, como a alternância do calor e do frio. Pode também ser causado por humidade que ascende do terreno.
DESTACAMENTO	Queda de porções do revestimento, com espessura que varia de submilimétrica a centimétrica.		Resulta do facto da argamassa utilizada no revestimento ser exageradamente fina e de erros de execução no momento da aplicação.
EFLORESCÊNCIAS BRANCAS	Acumulação de cristais, geralmente esbranquiçados e pulverulentos, aciculares ou filamentosos, nas superfícies dos materiais.		Habitualmente, resulta da evaporação de água contaminada com sais presente na estrutura porosa da pedra.
EROSÃO REGRESSIVA	Nome dado a todas as modificações que resultam na perda de massa na superfície da pedra e no desgaste das suas formas.		As causas deste fenómeno podem ser mecânicas, químicas e biológicas e inicia-se, geralmente, à superfície da pedra.
FISSURA	Superfície de rotura, claramente visível a olho nu, que resulta na separação da pedra em partes. A sua dimensão é curta, fina e com desenvolvimento discreto.		Pode dever-se a problemas de estática, argamassas de preenchimento demasiado resistentes e vibrações que ocorreram na estrutura.
GRAFFITI	Gravura, risca, incisão ou aplicação de pintura, tinta ou similar sobre a superfície da pedra.		Resultam, geralmente, de atos de vandalismo.
HUMIDADE	Humidade que surge nas alvenarias e revestimentos em consequência da ascensão de água do terreno por capilaridade.		As principais causas que levam ao aparecimento deste fenómeno são o facto de haver zonas de paredes em contacto com a água do solo, a existência de materiais de elevada capilaridade e a inexistência ou deficiente posicionamento de barreiras estanques nas paredes.
LACUNAS	Espaço vazio localizado de forma óbvia numa área onde se situava, anteriormente, uma parte em pedra.		O aparecimento de lacunas e subsequente perda de material deve-se, muitas vezes, à perda de coesão da pedra e à ação humana sobre esta.

ANOMALIAS	DESCRIÇÃO	FOTOGRAFIAS	CAUSAS PROVÁVEIS
LÍQUENES	Organismo vegetal de formas em geral arredondadas, milimétricas e centimétricas, que se desenvolve usualmente nas zonas exteriores dos edifícios.		Frequentes em pedras exteriores, desenvolvem-se melhor com o ar puro mas o crescimento de alguns tipos pode ser facilitado pela presença de certos poluentes.
MUSGO	Organismo vegetal que forma massas de acolchoadas verdes e suaves, de dimensões centimétricas.		Existência de superfícies frequentemente molhadas e, preferencialmente, húmidas.
PERFURAÇÃO	Punções ou orifícios, individuais ou em série, feitos por uma ferramenta pontiaguda. A dimensão é geralmente milimétrica a centimétrica.		Produzida pelo uso de instrumentos pontiagudos. Em certos casos, pode também ser produzida por animais.
PITTING	Cavidades pouco profundas, de forma cilíndrica ou cónica e que não estão interligadas entre si.		Causado por deterioração parcial ou seletiva. A sua origem pode ser biológica ou química.



165. Anomalias existentes no exterior da Igreja do Convento de Santa Iria. Escala 1:100.

	Desagregação da Pintura		Sujidade		Podridão da Madeira		Erosão Regressiva		Destacamento		Colonização Biológica		Lacuna		Fissura		Perfurações		Afastamento das Juntas		Efflorescência		Crosta Negra		Manchas de Humidade
---	-------------------------	---	----------	---	---------------------	---	-------------------	--	--------------	---	-----------------------	---	--------	---	---------	---	-------------	---	------------------------	---	----------------	---	--------------	---	---------------------



## ELEMENTOS EXTERIORES

LOCALIZAÇÃO	COMPONENTES E MATERIAIS	FOTOGRAFIA	ANOMALIAS
COBERTURA	Estrutura de madeira e de metal, com subtelha de fibrocimento e telha de canudo.		Colonização biológica das telhas Camada de sujidade e fuligem na empena. Fatores de deterioração: falta de manutenção; exposição climática.
PAREDE OESTE	Alvenaria; acabamento com pintura branca.		Fissuras de pequenas dimensões, manchas de humidade e camada de crosta negra. Fatores de deterioração: presença de humidade; exposição climática.
PORTAL DE ENTRADA	Cantaria em pedra calcária.		Erosão regressiva, colonização biológica e manchas de humidade. Fatores de deterioração: passagem do tempo; falta de manutenção; exposição climática; presença de humidade.
JANELA RENASCENTISTA	Cantaria em pedra calcária; caixilhos de madeira; vitral de composição geométrica em losangos; gradeamento de ferro.		Erosão regressiva na pedra. Destaque da pintura do caixilho. Oxidação do gradeamento. Fatores de deterioração: passagem do tempo; falta de manutenção; exposição climática; presença de humidade.
JANELA 1	Cantaria em pedra calcária; caixilhos de madeira; vitral de composição geométrica em losangos; gradeamento de ferro.		Destaque da pintura que ladeia o vão e da pintura do caixilho. Camada de sujidade, desgaste e erosão regressiva da cantaria. Oxidação do gradeamento. Fatores de deterioração: passagem do tempo; falta de manutenção; exposição climática; presença de humidade.
JANELA 2	Cantaria em pedra calcária; caixilhos de madeira; gradeamento de ferro.		Abertura de grandes dimensões, camada de sujidade e manchas de humidade entre as juntas da cantaria. Destaque da pintura do caixilho. Oxidação do gradeamento. Fatores de deterioração: passagem do tempo; falta de manutenção; exposição climática; presença de humidade.
PORTA	Madeira pintada.		Fendilhação e empenamento da madeira. Desagregação da pintura. Fatores de deterioração: passagem do tempo; falta de manutenção; exposição climática; presença de humidade.



166. Anomalias existentes nos pavimentos da Igreja do Convento de Santa Iria. Escala 1:100.

	Desagregação da Pintura		Sujidade		Podridão da Madeira		Erosão Regressiva		Destacamento		Colonização Biológica		Lacuna		Fissura		Perfurações		Afastamento das Juntas		Eflorescência		Crosta Negra		Manchas de Humidade
--	-------------------------	--	----------	--	---------------------	--	-------------------	--	--------------	--	-----------------------	--	--------	--	---------	--	-------------	--	------------------------	--	---------------	--	--------------	--	---------------------

PAVIMENTOS

LOCALIZAÇÃO	COMPONENTES E MATERIAIS	FOTOGRAFIA	ANOMALIAS
TODA A IGREJA	Pavimento de lajeado de pedra, com diferentes cotas.		Manchas de humidade ao longo de toda a superfície. Lacunas, saís e fissuras de grande expressão no lajeado. Fatores de deterioração: presença de humidade; ação humana.
			
CAPELA-MOR	Estrado de madeira sob o altar; tijoleira no pavimento do retábulo-mor e na sala de arrumos.		Manchas de humidade, que podem levar ao apodrecimento das tábuas de madeira. Destacamento e camada de sujidade na tijoleira. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.



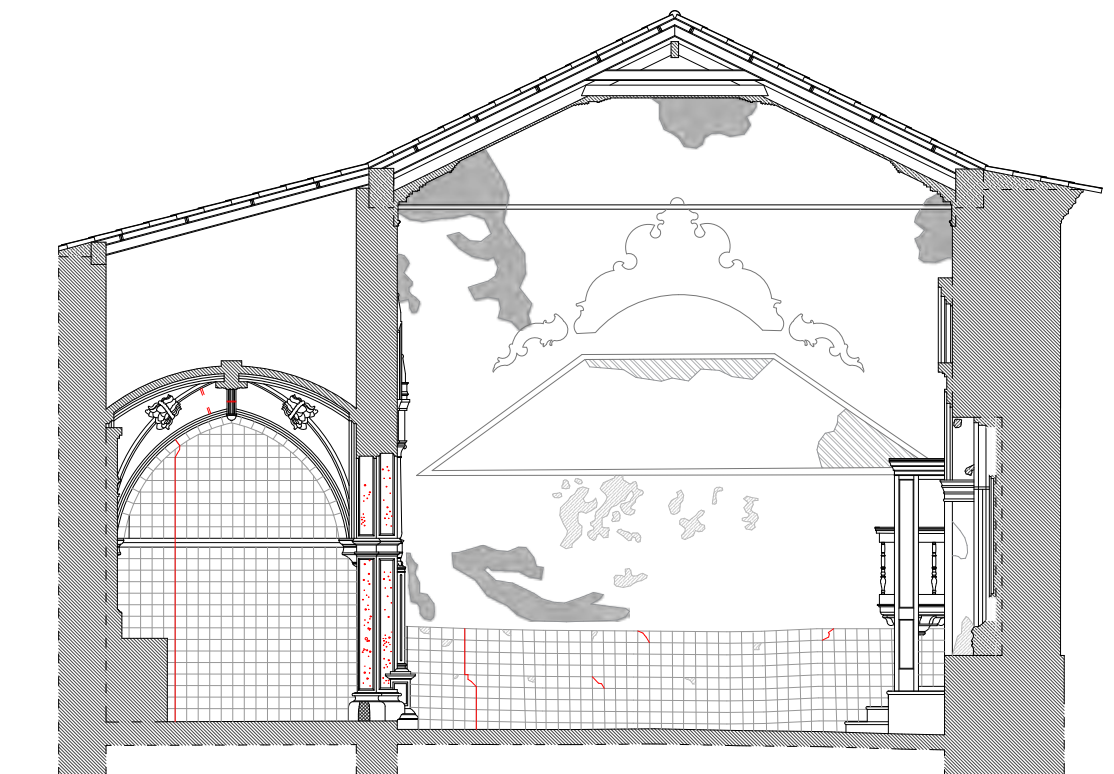
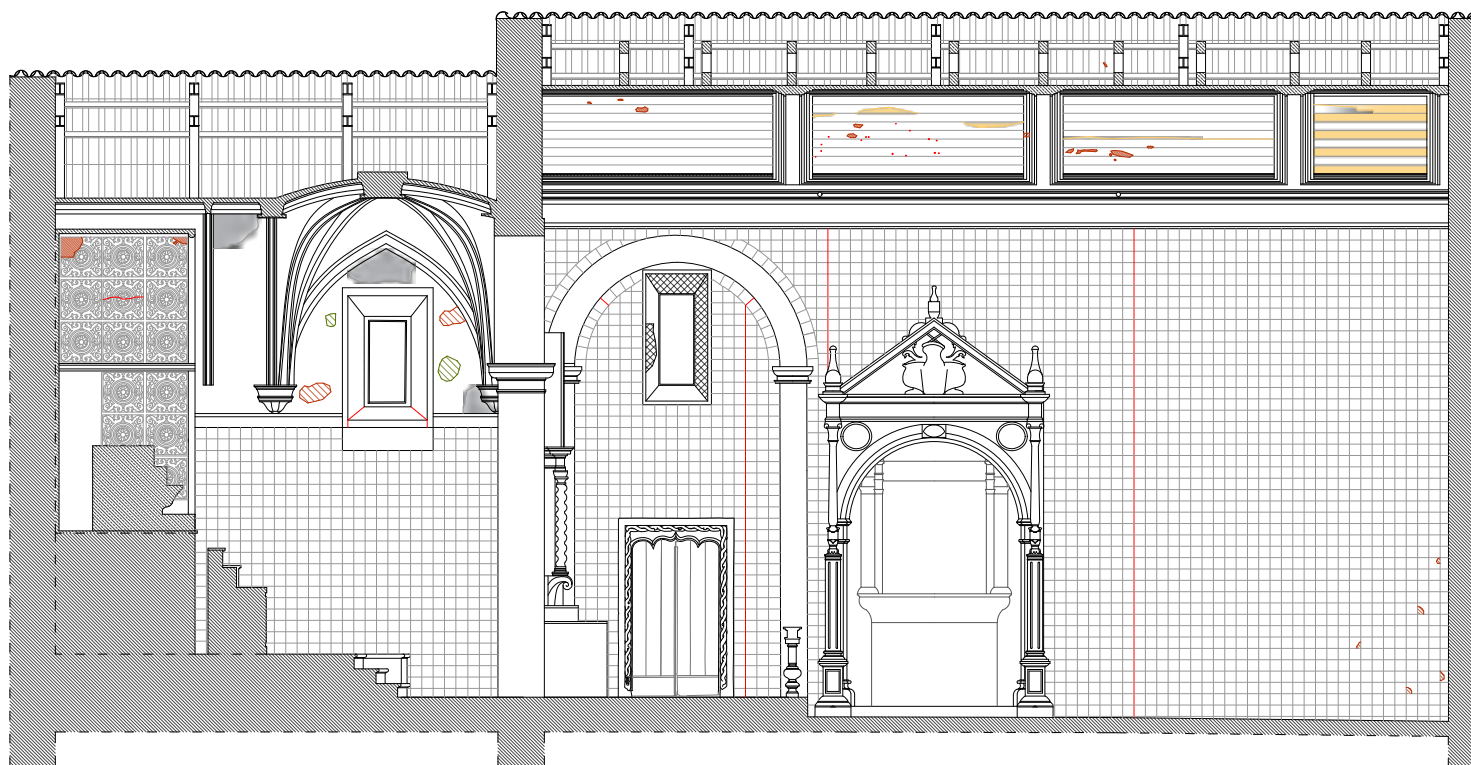
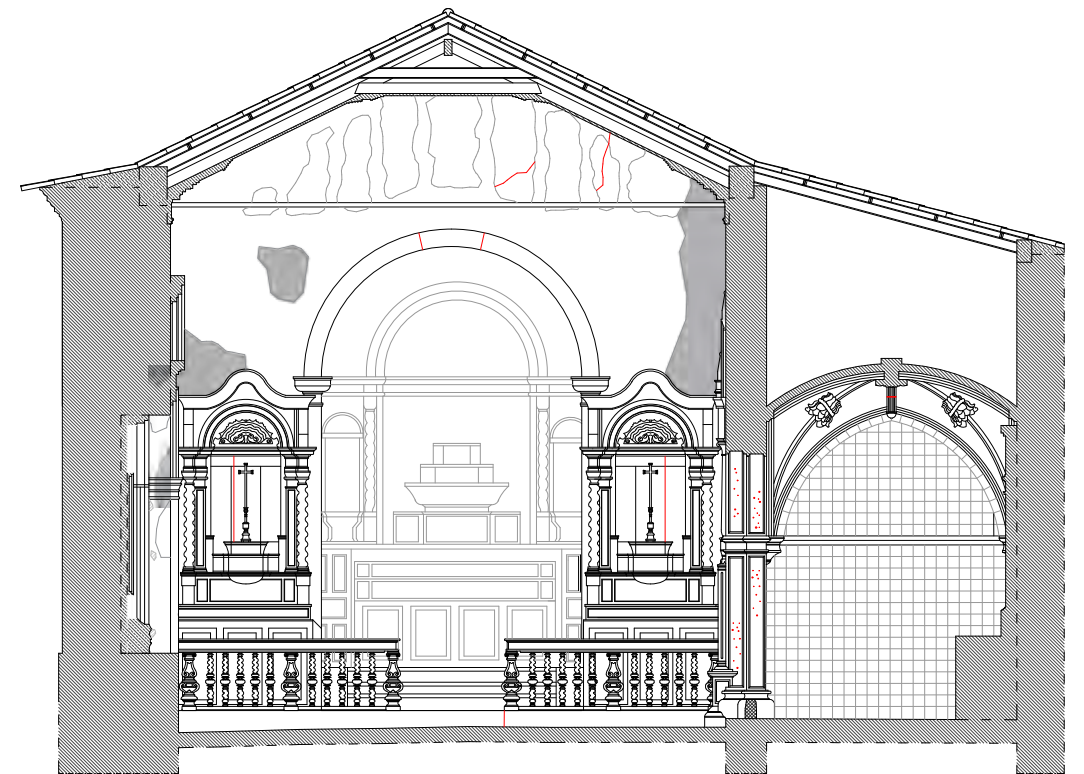
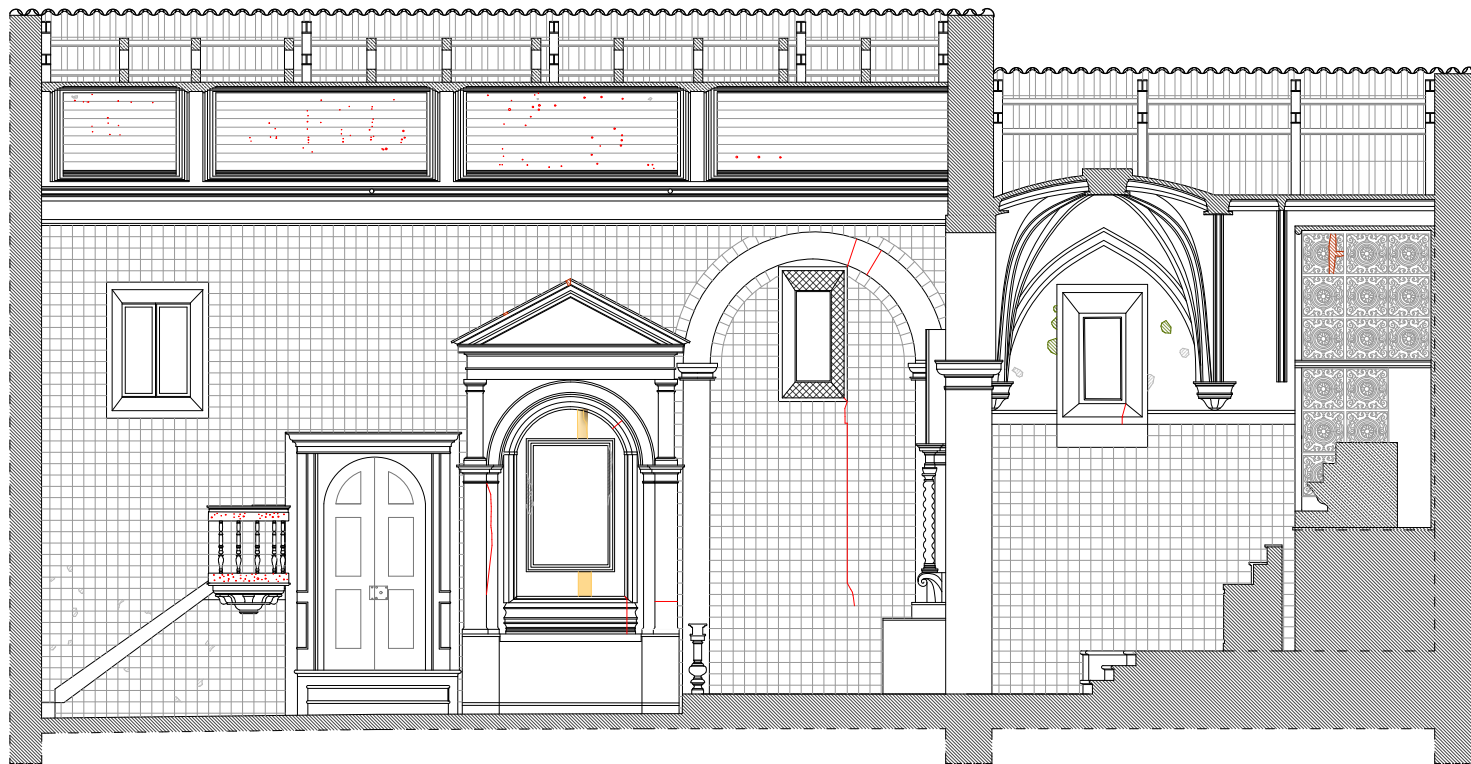
167. Anomalias existentes nos tetos da Igreja do Convento de Santa Iria. Escala 1:100.



TETOS

LOCALIZAÇÃO	COMPONENTES E MATERIAIS	FOTOGRAFIA	ANOMALIAS
NAVE	Madeira de castanho; caixotões com pinturas figurativas policromadas.		Apodrecimento de algumas tábuas. Perfurações de pequenas dimensões. Camada de sujidade nas pinturas. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção; insetos xilófagos.
CAPELA-MOR	Cantaria em pedra calcária; abóbada de combados com pinturas figurativas policromadas.		Fissuras em zonas estruturais da abóbada. Ligeiro afastamento das juntas. Manchas de humidade, camada de sujidade, degradação e lacunas de pequenas dimensões nas pinturas. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção; assentamentos.
CAPELA DOS VALLE	Cantaria em pedra calcária; abóbada oitavada com apontamentos de pintura.		Perigo de destacamento da cantaria. Abertura e deslizamento das juntas. Manchas de humidade. Fatores de deterioração: presença de humidade; sobrecargas; falta de manutenção; assentamentos.
SACRISTIA	Forro em saia e camisa pintado.		Destacamento da pintura. Fissuras de pequenas dimensões. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.


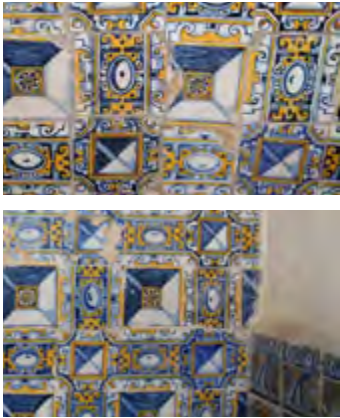






168, 169, 170 e 171. Anomalias existentes nas paredes interiores e dos tetos da Igreja do Convento de Santa Iria. Escala 1:100.

	Desagregação da Pintura		Sujidade		Podridão da Madeira		Erosão Regressiva		Destacamento		Colonização Biológica		Lacuna		Fissura		Perfurações		Afastamento das Juntas		Eflorescência		Crosta Negra		Manchas de Humidade
---	-------------------------	---	----------	---	---------------------	---	-------------------	--	--------------	---	-----------------------	---	--------	---	---------	---	-------------	---	------------------------	---	---------------	---	--------------	---	---------------------

## PAREDES DA NAVE

LOCALIZAÇÃO	COMPONENTES E MATERIAIS	FOTOGRAFIA	ANOMALIAS
NAVE Parede Oeste	Alvenaria; revestimento com reboco pintado e azulejos.		Manchas de humidade ao longo da superfície, sendo o local de maior concentração os cantos de contacto com o teto. Destacamento do reboco. Bolhas na pintura Sinais de destacamento e falhas nas arestas e nos vidrados, e fissuras e eflorescência nos azulejos. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.
NAVE Parede Sul	Alvenaria de pedra; acabamento de azulejos e cantaria pintada.		Destacamento de azulejos na zona perto da parede oeste. Lacunas, fissuras e eflorescências nos azulejos, vidrado e juntas. Em dias de maior humidade, ficam cobertos por gotas de água. Camada de sujidade nas pinturas das cantarias. Desgaste do revestimento e acabamento dos enxalços e do arco cego. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.
NAVE Parede Este	Alvenaria de pedra; revestimento com reboco pintado e frescos.		Fissuras na zona do fecho do arco triunfal e na parede testeira, onde se encontram os restos da pintura a fresco. Manchas de humidade no reboco em volta do arco. Lacunas de grandes dimensões e camada de sujidade nas pinturas que revestem o arco triunfal. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.
NAVE Parede Norte	Alvenaria de pedra; acabamento de azulejos e cantaria pintada.		Lacunas de pequenas dimensões nas arestas e vidrados dos azulejos. Camada de sujidade e desgaste da pintura das cantarias dos enxalços da janela e do arco cego do cruzeiro. Fatores de deterioração: falta de manutenção.

## PAREDES DOS OUTROS ESPAÇOS


LOCALIZAÇÃO	MATERIAIS	FOTOGRAFIA	PRINCIPAIS ANOMALIAS
CAPELA DE SÃO FRANCISCO	Alvenaria de pedra; cantaria pintada; madeira.	 	<p>Manchas de humidade na cantaria e nas pinturas no intradorso do arco.</p> <p>Destacamento do reboco nas juntas de ligação com o altar.</p> <p>Sinais de apodrecimento das tábuas de madeira que revestem o fundo da capela.</p> <p>Camada de sujidade e lacunas na composição pictórica.</p> <p>Lacunas na cantaria do frontão triangular.</p> <p>Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção; insetos xilófagos.</p>
CAPELA-MOR	Alvenaria de pedra com pintura a fresco; reboco pintado e azulejos.	 	<p>Manchas de humidade, sujidade, colonização biológica e lacunas nas pinturas da parte superior da cornija.</p> <p>Manchas de humidade e sinais de destacamento do reboco.</p> <p>Lascagem da chacota, fissura das juntas e lacunas nas arestas dos azulejos.</p> <p>Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.</p>
CAPELA DOS VALLE	Alvenaria de pedra; azulejos; pedra calcária.	 	<p>Deformação da cantaria da cornija.</p> <p>Perfurações de pequenas dimensões e grandes lacunas na cantaria do portal de entrada.</p> <p>Fissuras de grande expressão nas juntas, lacunas nas arestas e camada de eflorescência nos azulejos.</p> <p>Fatores de deterioração: presença de humidade; ação humana; assentamentos.</p>
SACRISTIA	Alvenaria de pedra; reboco pintado e azulejos.		<p>Manchas de humidade, destacamento do reboco e da pintura.</p> <p>Formação de bolhas na pintura.</p> <p>Microfissuras no reboco.</p> <p>Lacunas e camada de sujidade no vitral dos azulejos.</p> <p>Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.</p>



## OUTROS - PEDRA

LOCALIZAÇÃO	COMPONENTES E MATERIAIS	FOTOGRAFIA	ANOMALIAS
BALAUSTRADA	Cantaria em mármore rosa; madeira.		Lacunas nos balaústres em mármore. Perfurações de pequenas dimensões nos balaústres de madeira. Lacunas. Fatores de deterioração: falta de manutenção; insetos xilófagos.
RETÁBULO DA CAPELA DOS VALLE	Cantaria em pedra de Ançã.	 	Fendilhações e desagregações no conjunto escultórico a médio relevo. Manchas de humidade e cristalização de sais na a superfície. As anomalias encontram-se, principalmente, nos elementos que se encontram mais próximos da parede a que o retábulo está encostado. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção; caraterísticas da pedra utilizada.
PÚLPITO	Cantaria em pedra calcária; madeira.	 	Lacunas de matéria pétrea na escada e no corrimão. Também nas peças de madeira são visíveis lacunas. Perfurações na pedra do corrimão e da bacia. Fatores de deterioração: falta de manutenção; ação humana.
PIA Nave	Cantaria em pedra calcária.		Lacunas de pequenas dimensões na cantaria. Manchas de humidade. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção.
PIA Sacristia	Cantaria em pedra calcária.		Argamassa a cobrir as arestas da cantaria em contacto com a parede. Lacunas de pequenas dimensões. Manchas escuras na superfície. Camada de sais (eflorescências). Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção; intervenções danosas.

## OUTROS - TALHA

LOCALIZAÇÃO	MATERIAIS	FOTOGRAFIA	PRINCIPAIS ANOMALIAS
RETÁBULO DA CAPELA-MOR	Talha dourada.		Lacunas generalizadas no acabamento a folha de ouro. Camada de sujidade sobre a folha de ouro. Apodrecimento das tábuas da cobertura da tribuna, pondo em risco a estrutura. Orifícios. Vestígios de tinta. Fatores de deterioração: presença de humidade; ; falta de manutenção; insetos xilófagos; oxidação; intervenções danosas.
RETÁBULOS LATERAIS	Talha dourada.		Sinais de apodrecimento das tábuas na zona dos baldaquinos. Lacunas acentuadas na pintura policromada dos painéis de fundo das mísulas centrais, nos elementos escultóricos que cobrem as colunas e as pilastras dos retábulos, e na folha de ouro, que está a destacar em determinados pontos. Orifícios. Fatores de deterioração: presença de humidade; falta de manutenção; insetos xilófagos; oxidação; intervenções danosas.
RETÁBULO DO TETO Parede Oeste	Madeira com pinturas policromadas; folha de ouro.		Estado de degradação avançado das pinturas, as quais começam a tornar-se imperceptíveis. Manchas escuras ao longo das tábuas. Lacunas no acabamento da peça que possui folha de ouro e pinturas. Camada de sujidade na sua superfície. Fatores de deterioração: falta de manutenção.



### 5.2.3. Danos Estruturais

As anomalias anteriormente referidas afetam, principalmente, os revestimentos dos edifícios. Por isso, não têm, na sua grande maioria, um impacto demasiado grande no seu funcionamento. No entanto, também podem ocorrer na própria estrutura da construção, provocando danos estruturais. Quando tal acontece, o edifício fica numa situação de risco, podendo levar, em casos mais extremos, à sua ruína ou mesmo colapso.

Para que se possa tratar estes danos de forma eficaz, é imprescindível que se proceda à identificação dos principais fenómenos que poderão estar a pôr em causa a estrutura da Igreja do Convento de Santa Iria.

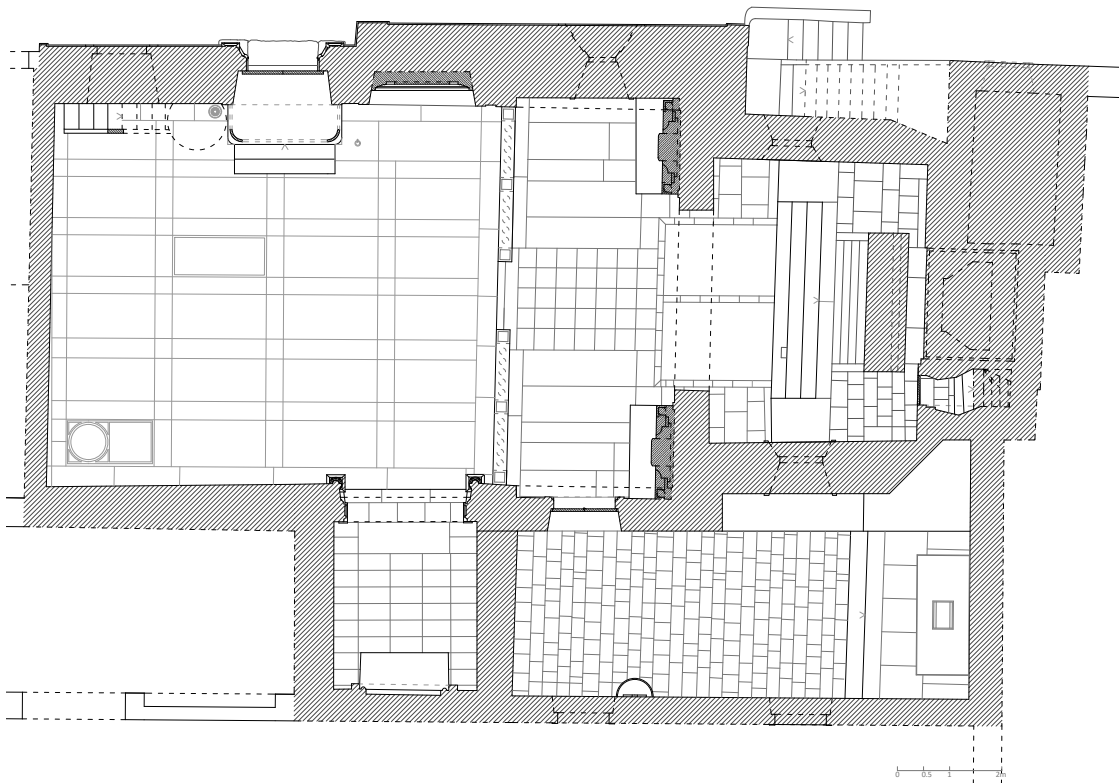
Aquando da intervenção de 1995<sup>6</sup>, eram visíveis fissuras nas paredes da igreja, principalmente nas da nave e nas da capela dos Valle, as quais foram reparadas na altura. No entanto, uma vez que a sua causa não foi solucionada, tem-se dado novamente o seu aparecimento. Assim, crê-se que a origem deste problema está relacionada com movimentos estruturais do edifício derivados de assentamentos do terreno.

Por outro lado, põe-se em causa a intervenção realizada na cobertura, em 1995, uma vez que se crê que alguns dos elementos inseridos podem comprometer os pré-existentes. É o caso da estrutura metálica, colocada para sustentar a cobertura, que poderá estar a desestabilizar as paredes onde assenta, apesar da existência dos tirantes inseridos na intervenção de 1926 contribuir para a estabilização do conjunto.

O mesmo se passa com o betão armado colocado no coroamento destas paredes, para a fixação da estrutura metálica da cobertura, pois representa um acréscimo de carga que, somado aos impulsos da referida estrutura, irá aumentar a probabilidade de ocorrências de deformações.

---

<sup>6</sup> Ver sub capítulo 4.3.3.



172 e 173. Comparação da planta da pré-existência e da proposta de intervenção.

### 5.3. A Ideia de Intervenção

A Igreja do Convento de Santa Iria é um edifício que tem um grande peso simbólico e histórico para Tomar, uma vez que está intrinsecamente conectada com a lenda da padroeira da cidade, Santa Iria. No entanto, após a extinção das ordens religiosas, que levou ao encerramento e venda do Convento de Santa Iria, a sua igreja foi esquecida. Como tal, o edifício perde a sua função litúrgica e é encerrado, mantendo-se assim por muitos anos, só voltando a estar acessível ao público em geral após a intervenção de 1995.

Por esse motivo, apesar da sua forte simbologia, a comunidade de Tomar afastou-se da Igreja do Convento de Santa Iria. Os habitantes começaram a deslocar-se para outras igrejas, de maiores dimensões, nas imediações de Santa Iria, para assistirem às cerimónias litúrgicas, deixando de tirar proveito do espaço deste edifício. Por outro lado, os turistas que visitam Tomar tendem a interessar-se pela igreja, mas apenas por um breve momento<sup>7</sup>.

Por conseguinte, no decurso das entrevistas realizadas a alguns moradores de Tomar, bem como aos proprietários da igreja, e por todas as questões levantadas por este trabalho, viu-se como inevitável a necessidade de trazer de novo a comunidade até à Igreja do Convento de Santa Iria, através da realização de uma proposta de intervenção (figs. 172 e 173).

---

<sup>7</sup> Segundo um dos tomarenses entrevistados, o qual trabalha na farmácia em frente ao presente caso de estudo, os turistas espreitam para a nave da Igreja do Convento de Santa Iria e retiram-se, sem sequer entrarem no edifício. Ver “Entrevistas”, nos Anexos.

### *5.3.1. Primeira Reflexão*

Após a leitura do existente, por se constatar que a Igreja do Convento de Santa Iria possui múltiplos elementos de valor notável, os quais merecem ser observados e preservados, pretende-se que o edifício se torne num espaço que é entregue à comunidade de Tomar para que esta o possa usar como um local de reflexão, meditação e contemplação. Simultaneamente, propõe-se adaptar, de forma permanente, a igreja num espaço museológico, onde os seus elementos, móveis e imóveis, são colocados em exposição e convertendo um dos seus espaços em área de apoio informativo, com o objetivo de descodificar e explicar os elementos da igreja e os vários momentos pelo qual o edifício passou. Pretende-se, com isto, retomar a relação franca, outrora existente, entre a igreja e os habitantes de Tomar, tornando-a num espaço para usufruto público, devolvendo-se, simultaneamente, a integridade ao edifício.

Apesar de se achar que é indispensável a realização de uma intervenção neste edifício, tenciona-se que esta seja discreta, sem perturbar a perceção espacial da igreja, mantendo intactos os elementos que se consideram de valor e que são representantes da imagem e memória do edifício. Desse modo, o sistema construtivo original da igreja, que persistiu até à atualidade, e a sua escala são mantidos. Em contrapartida, considera-se pertinente intervencionar noutros elementos que, presentemente, se acham inadequados para a igreja, quer seja para a sua contemplação e aproveitamento espacial, quer seja para o seu bom funcionamento estrutural. É o caso da parede fundeira, cuja imagem atual e origem é algo ambígua, e da estrutura da cobertura, colocada em 1995, sobre a qual surgem algumas questões.

No entanto, apesar desta ser a estratégia escolhida, não seria a única hipótese possível. Em vez de existir a aceitação da imagem atual do edifício, poderia optar-se por tomar uma atitude segundo os princípios de Viollet-le-Duc, reconstituindo o que se considerasse como sendo a forma autêntica do edi-

fício, ainda que esta não tivesse existido em nenhum momento da sua história<sup>8</sup>. Desse modo, iria-se remeter para tempos anteriores à remoção do coro duplo e à demolição da ligação da igreja com o convento. Tal ímpeto poderia surgir por, em primeiro lugar, ter sido perdido o caráter original do edifício de igreja conventual, uma vez que já não existe uma ligação direta entre este e o convento ao qual pertencia, e por, em segundo lugar, esta já não apresentar a sua escala e dimensões originais, tendo sido alterada tanto na sua espacialidade interior como no seu alçado.

Não obstante, existem alguns tópicos que põem em causa esta segunda proposta, uma vez que muitas são as ambiguidades existentes sobre a imagem e a escala original da Igreja do Convento de Santa Iria: como era a forma do seu coro?; Como é que este comunicava com a nave?; Qual era a localização exata da janela renascentista? Por não existir qualquer registo sobre estes elementos, estas questões não possuem, presentemente, uma resposta e, como tal, estaria a reconstituir-se uma situação sobre a qual apenas se adquiriu conhecimento através de textos e sem qualquer tipo de apoio fotográfico ou ilustrativo. Por outro lado, a nova intervenção teria de ser identificável e executada com uma índole diferente da que existia originalmente, estando, simultaneamente, em harmonia com a pré-existência, de modo a não se cair no erro de criar um falso histórico.

Sob outra perspetiva, considera-se que as transformações que ocorreram ao longo do tempo na igreja fazem parte da sua evolução e foram estas que formaram a imagem atual que se conhece do edifício, sendo esta a verdade que os moradores de Tomar conhecem, contrariamente à construção que se podia vislumbrar no século XVI. Como tal, seguindo os princípios apresentados nas teorias e pensamentos mais atuais sobre a intervenção em património construído<sup>9</sup>, tem-se em consideração a necessidade de respeitar todas as contribuições das

---

<sup>8</sup> Ver sub capítulo 2.1.

<sup>9</sup> Ver sub capítulo 2.1.



diversas épocas pelas quais o edifício passou, afirmada pela Carta de Veneza, e a importância da recordação e do valor da contemporaneidade, defendidos por Alois Riegl. É, por esses motivos, indispensável ter em consideração a memória coletiva, uma vez que esta contribui para a valorização da igreja, assim como a noção de que existe a necessidade de adaptar o edifício à atualidade. Desta forma, depois de apresentadas estas considerações, deve-se ponderar sobre o impacto cultural que uma intervenção de caráter tão afirmativo como a da segunda hipótese teria. Por estas razões, concluiu-se que a primeira opção apresentada, de realizar uma intervenção pouco intrusiva, seguindo os ensinamentos apresentados na Carta de Cracóvia, seria a mais pertinente.

### *5.3.2. Proposta de Intervenção*

A estratégia definida resultou dos estímulos dados pelo próprio edifício e pela sua história. Da mesma forma, também foram considerados os incentivos facultados pelos tomarenses. A proposta de intervenção é, por isso, um reflexo das circunstâncias atuais da Igreja do Convento de Santa Iria, de Tomar e da sua comunidade.

Com isso em consideração, o plano foi pensado em quatro fazes:

- i) na primeira, serão realizadas alterações que se crê contribuirão para uma melhor leitura do espaço da igreja;
- ii) na segunda, adapta-se a igreja a uma tipologia museológica, transformação que terá em consideração as pré-existências, com o objetivo de as realçar e conservar;
- iii) numa terceira, atribuir uma funcionalidade contemplativa à igreja.
- iv) e na última, refere-se as diversas anomalias que devem ser trat-

adas e que existem na igreja<sup>10</sup>;

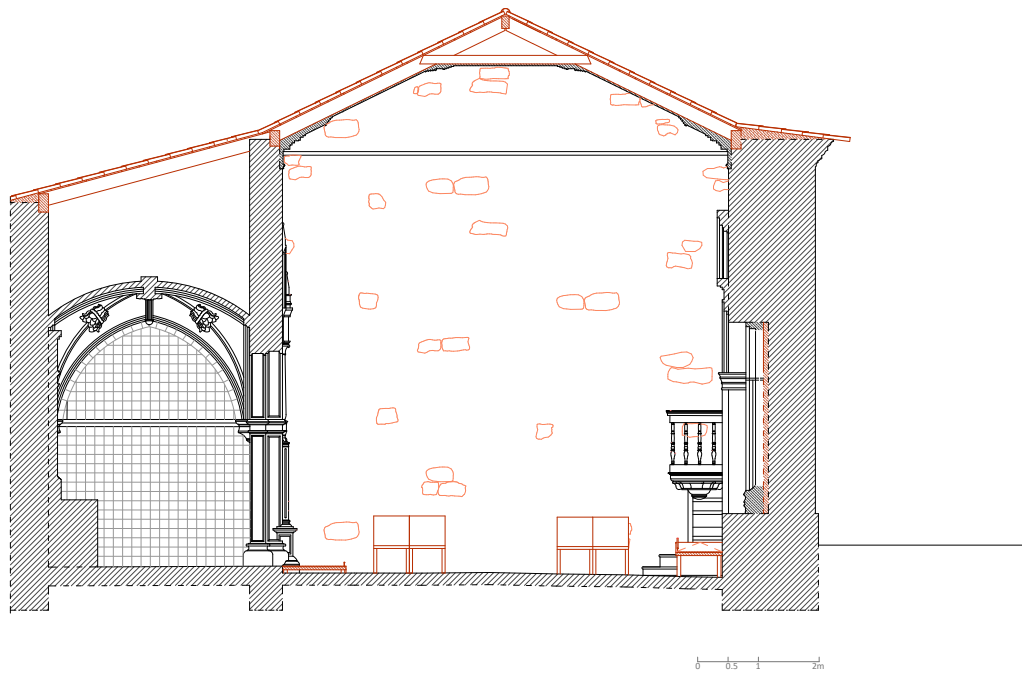
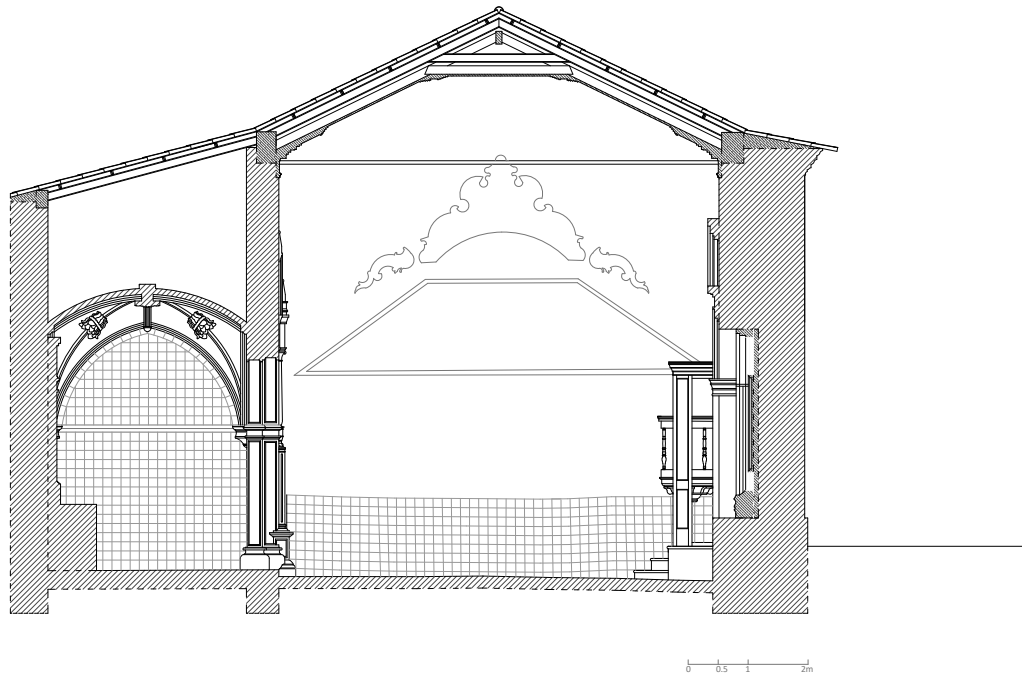
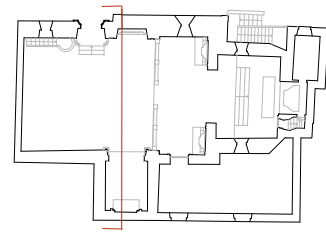
Por conseguinte, tenciona-se criar uma narrativa que conjugue, de forma harmoniosa, o presente e o passado deste edifício.

Como referido, pretende-se que a proposta de intervenção apresentada para a igreja seja o menos intrusiva possível e que respeite a história do edifício, uma vez que é esta última que permite a sua compreensão. No entanto, tendo em consideração algumas das alterações que a igreja foi sofrendo ao longo dos tempos, e a adaptação pela qual o edifício passará, de um espaço litúrgico para um de carácter museológico, considera-se necessário proceder à modificação e à remoção de alguns dos seus elementos, de forma a devolver à igreja a sua integridade, recuperando parte da sua autenticidade através de certas transformações e desvendando algumas das suas ambiguidades ainda existentes.

Começando pela análise da parede fundeira da nave, verifica-se que a sua expressão global é confusa e desconexa dentro do conjunto, sendo o resultado de um somatório de elementos aleatórios: possui apenas dez fiadas de azulejos, colocadas de forma pouco cuidada, ao contrário de todas as outras superfícies da igreja onde há painéis de azulejos, onde a sua disposição é cuidadosa; o seu acabamento é da mesma cor que a pintura da parede do arco triunfal, tentando enquadrar-se na aparência geral da igreja, mas apresenta um estado avançado de degradação e inúmeras manchas; por último, foram aí colocados os elementos de talha e de madeira que antes estavam localizados sob o arco triunfal, sem qualquer tipo de contextualização ou informação sobre a sua posição original. Por outro lado, a sua natureza e origem são algo ambíguos, uma vez que não existem registos a especificar se esta parede foi colocada aquando a remoção do coro. Devido a estas considerações, é inevitável intervir neste elemento.

---

<sup>10</sup> Tem-se presente que, numa intervenção, o tratamento das anomalias é o primeiro passo a ser realizado. No entanto, considerando que o presente trabalho tem como foco principal as ações de âmbito arquitetónico, optou-se por deixar a descrição deste processo para o fim.



174 e 175. Comparação da pré-existência do alçado interior Oeste com a proposta de intervenção, assinalada a sépia. Alteração da parede fundeira.

Em primeiro lugar, considera-se necessário remover o seu revestimento, de modo a saber-se como é constituída a parede e qual é a sua história. No caso de, após esta primeira ação, se descobrir que se trata de uma parede pertencente à estrutura original, mas com a sua largura encortada, hipótese esta que se considera pouco provável, a extirpação do revestimento poderá expor vãos que foram emparedados e que faziam a ligação entre o espaço da nave e do duplo coro. Contudo, se este não for o caso e esta se tratar de uma parede feita de raiz, poderão ser encontrados fragmentos de peças de alvenaria e de cantaria dos anteriores elementos arquitetónicos e que foram usados na execução desta segunda parede. Por outro lado, tendo em consideração que a parede fundeira fez parte de uma das transformações que mais descaracterizou a igreja, alterando o seu espaço e a sua escala, pretende-se dar à sua superfície um aspeto inacabado e tosco, sem ter qualquer apontamento de azulejos, assinalando, dessa forma, a sua diferenciação do resto do edifício. Como tal, a junção destas duas situações leva à decisão de que, após a sua avaliação, se deve proceder à colocação de reboco à base de cal na sua superfície, mas, dependendo da situação encontrada, deixando expostos os vãos emparedados ou a alvenaria e cantaria dos elementos arquitetónicos antes existentes, dando-lhe um aspeto inacabado e explicando, simultaneamente, um pouco mais da história do edifício (figs. 174 e 175).

Existem, contudo, outros elementos cuja pertinência deve ser analisada (figs. 176 a 179). É o caso da balaustrada, localizada na nave (figs. 180 a 181). A sua inserção no edifício esteve incluída nas adições barrocas de 1610, sendo, por isso, na época, uma parte integrante de um conjunto visual que ocupava a capela-mor e a sua zona de transição na nave. No entanto, uma vez que durante a intervenção de 1995 foram removidos, deste agregado, o retábulo pintado, que dava uma continuidade visual do teto até à parede, e a peça que coroava o arco triunfal, para que a pintura mural ficasse exposta, a imagem do barroco que existia foi destruída, subsistindo apenas, na nave, os retábulos laterais e a balaustrada. Para que este cenário de linguagem barroca fosse restituído, seria necessário voltar a colocar as peças de madeira na sua localização original, o



176. Balastrada, localizada na nave.



177. Guarda-vento.



178. Quadro existente na capela de São Francisco.

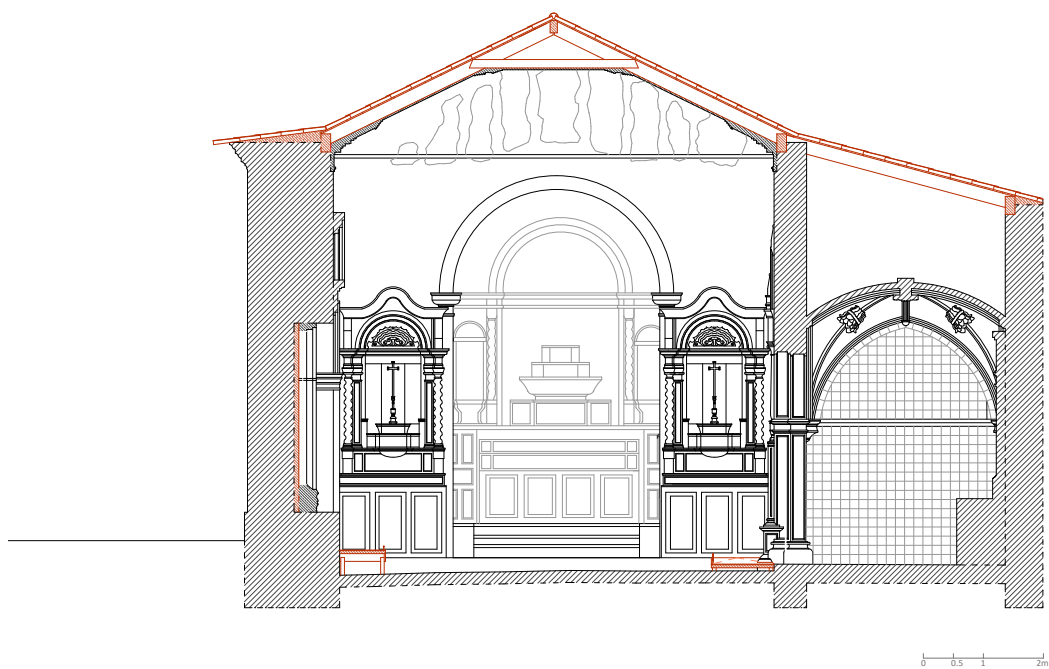
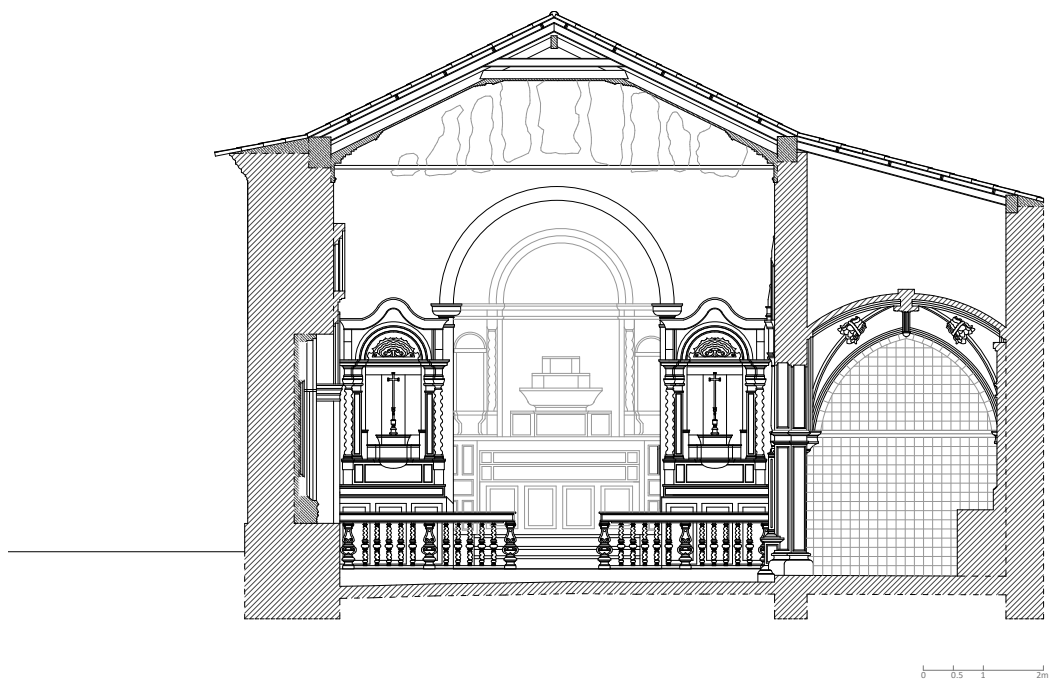
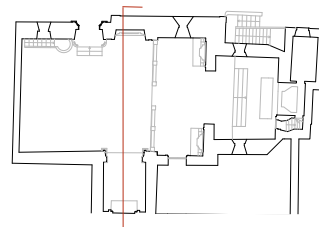


179. Representação de São Francisco, atualmente guardado na sacristia.



que levaria a que a pintura mural fosse coberta. Todavia, não se considera esta opção viável, uma vez que, segundo o Relatório de Intervenção da Pintura Mural (RIPM), esta pintura é de grande valor, em detrimento dos dois elementos barrocos. Não sendo este o caminho a seguir, a balaustrada é, atualmente, como um fragmento que foi esquecido na igreja, não possuindo qualquer tipo de conexão visual com a arquitetura ou os imóveis existentes, e apenas contribuindo para o adensamento de elementos localizados na orientação Este da igreja. Deste modo, propõe-se a remoção da balaustrada, de modo a desanuviar visualmente a zona em direção à capela-mor e a dar um maior destaque aos retábulos laterais, permitindo. Ao realizar-se esta alteração permite-se, simultaneamente, uma circulação e utilização livre do espaço da nave.

Existe ainda outro elemento sobre o qual se deve ponderar: o guarda-vento. Apesar de ser um dispositivo habitualmente existente nas igrejas, o guarda-vento da Igreja do Convento de Santa Iria foi parcialmente desmontado, possuindo apenas a sua estrutura e nenhuma das superfícies, resultando na perda da sua função de proteção do exterior. Por outro lado, o objetivo final da proposta é tornar o edifício num espaço museológico que tem como foco os seus elementos arquitetónicos e históricos de valor. Uma vez que não se conhece o aspeto original do guarda vento, podendo, inclusivamente, ser possível que este não existisse inicialmente, sendo apenas uma adição tardia, não é exequível proceder à sua remontagem sem que seja criada uma imagem falaciosa e que não corresponda à realidade. Do mesmo modo, a reinterpretação desta peça, usando uma linguagem contemporânea, seria intrusiva em relação à capela de São Francisco, devido à sua proximidade, sendo que o altar deverá ter uma leitura clara e sem interferências externas. Devido a estas razões, opta-se pela remoção total do guarda-vento. Por outro lado, ao ser retirado este elemento, a ombreira interior da porta de entrada fica exposta, a qual, devido ao seu acabamento branco, entra visualmente em conflito com a cantaria da capela de São Francisco. Por isso, esta primeira alteração cria a necessidade de fazer uma segunda, que consiste em remover a pintura da ombreira da porta, expondo assim a sua cantaria



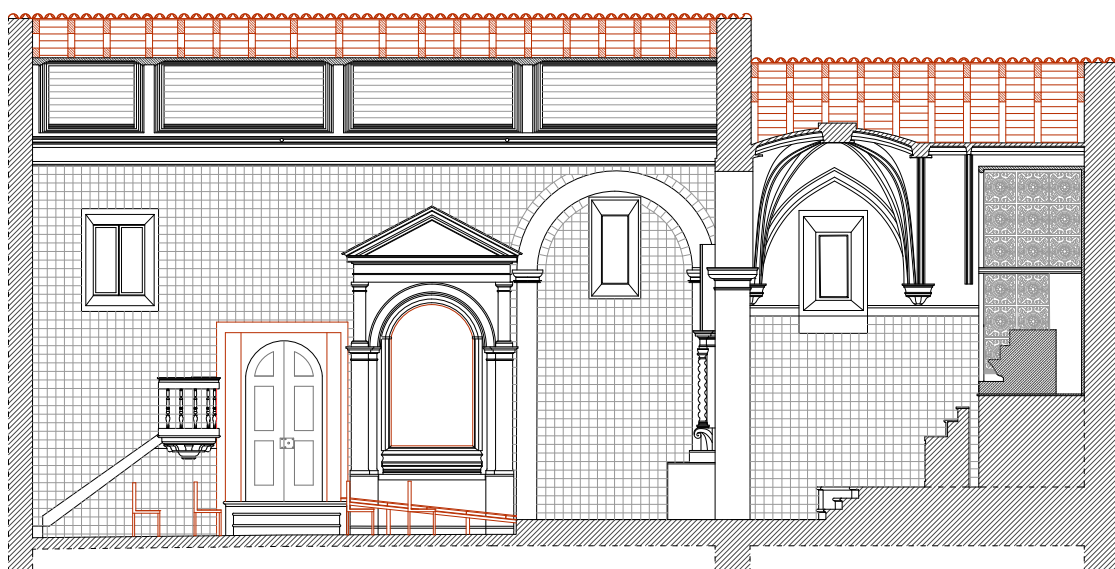
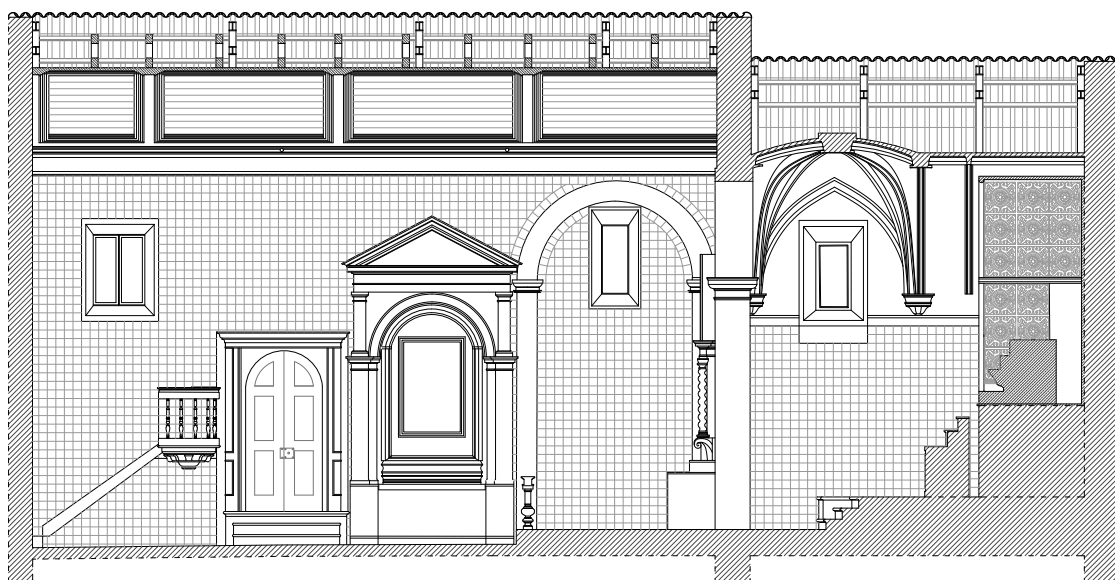
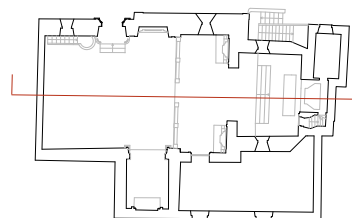
180 e 181. Comparação da pré-existência do alçado interior Eeste com a proposta de intervenção, assinalada a sépia. Remoção da balaustrada.

de pedra calcária.

Finalmente, o último elemento que se deve considerar é o retrato existente na capela de São Francisco e que representa o santo que dá o nome ao espaço (figs. 182 e 183). Como anteriormente referido, este quadro é considerado um elemento de valor por parte de alguns moradores de Tomar. No entanto, uma vez que não é o quadro original dessa capela, tendo sido aí colocado para substituir o inicial, as suas dimensões não se adequam às da parede fundeira do altar e, por isso, os dois elementos entram visualmente em conflito. Considerando que o quadro original de São Francisco ainda se encontra na igreja, a necessitar de ser restaurado, propõe-se que se proceda ao seu tratamento e que, após este, se remova o retrato atualmente localizado na capela e se coloque novamente o quadro inicial no seu contexto original. Por outro lado, uma vez que a imagem presentemente existente no altar possui um valor simbólico para a comunidade, esta será colocada em exposição na sacristia, de modo a continuar a ser visível para os tomarenses e a manter a sua presença e ligação com a igreja.

Focando agora na adaptação da igreja em espaço museológico, importa reforçar que o seu planeamento manteve-se fiel à imagem do edifício, sem o adulterar, apenas destacando e descodificando os seus elementos e explicando as suas posições no espaço.

O espaço que vai servir como zona de conexão de toda a informação da igreja será a sacristia. Quando ainda eram realizadas liturgias neste edifício, a sacristia exercia a função de espaço de apoio da igreja, uma vez que eram aí guardados os paramentos sacerdotais e as alfaias utilizados durante as cerimónias. Assim, ao realizar a adaptação do edifício para espaço museológico, pretendeu-se manter o papel do espaço da sacristia como zona de apoio à área principal da igreja, funcionando um em função do outro. Este será o espaço da igreja em que a intervenção será mais intrusiva em relação à pré-existência, uma vez que a sua adaptação para núcleo museológico e informativo requer que sejam realizadas algumas alterações no seu interior. A primeira transformação que



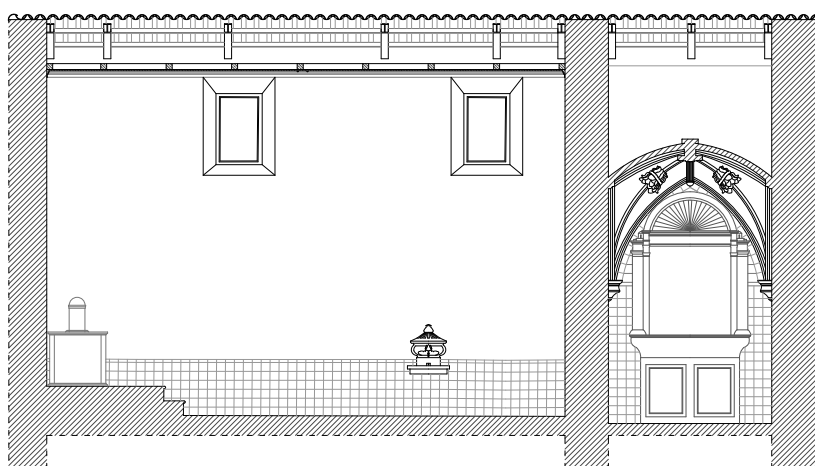
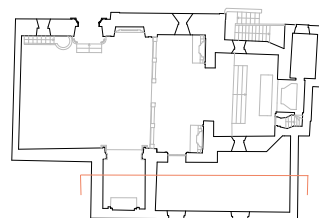
182 e 183. Comparação da pré-existência do alçado interior Norte com a proposta de intervenção, assinalada a sépia. Remoção do guarda-vento e reintegração do quadro original de São Francisco.

se considera como indispensável é a remoção das fiadas de azulejos existentes nas suas paredes, para que estes não interfiram visualmente com os elementos expostos. Por outro lado, vê-se como necessário o nivelamento de toda a área da sacristia, para permitir uma circulação mais livre e otimizada. Como tal, procedesse à remoção dos dois desníveis existente junto à parede que contacta com a capela-mor, uma vez que presentemente não têm qualquer tipo de funcionalidade, bem como do patamar onde se encontra o arcaz da sacristia. Em alternativa, propõe-se a colocação desta zona à cota do seu pavimento, criando assim uma continuidade espacial. Por outro lado, para reforçar esta sequência visual, coloca-se um pavimento que segue a mesma métrica das lajes originais, mas com um comprimento superior e um formato mais regular, para se diferenciar da pré-existência. Relativamente ao arcaz, este será integrado na nova função do espaço da sacristia, uma vez que lhe pertence, o que também permite e facilita o seu uso quando tal se verificar como necessário<sup>11</sup>. Devido às dimensões do espaço e para que se proceda ao seu aproveitamento, as informações relativas aos elementos e à evolução histórica da igreja serão colocados em painéis informativos que deverão ocupar a parede Sul da sacristia, estando por isso em contacto com a pia aí localizada (figs. 184 e 185). É também neste espaço que serão colocados em exposição as peças de madeira, que estão presentemente fixas na parede fundeira, e o quadro de São Francisco, atualmente localizado na capela com o mesmo nome. Para a colocação das duas peças de madeira na sacristia, procedeu-se à realização de vários ensaios, tendo sempre em consideração as dimensões do espaço em que ficariam expostas, visto que a sua escala é mais pequena do que a da nave, onde originalmente se encontravam os dois elementos. Por outro lado, a decisão de os transferir para a sacristia resultou de se considerar que este é o local em que criam menos perturbação visual, para além de ser a área expositiva da igreja. Como resultado destas reflexões, pretende-se colocar os dois elementos numa peça expositiva que simule a curvatura e a

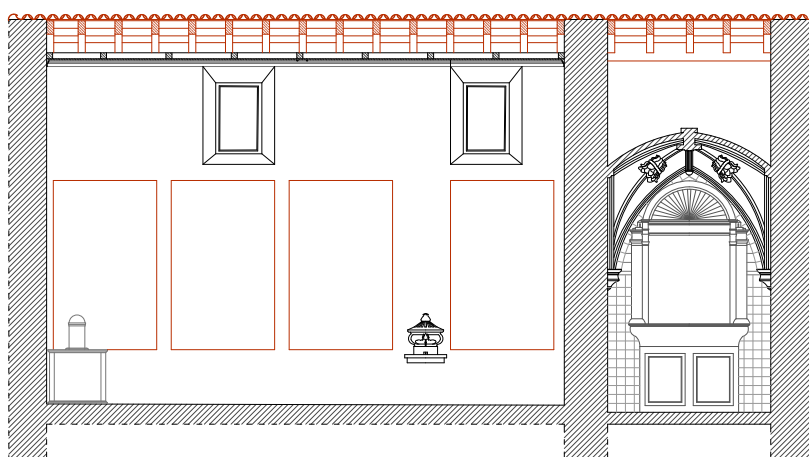
---

<sup>11</sup> Tal acontecimento poderá ocorrer no dia de Santa Iria, uma vez que, nessa data, é realizada uma cerimónia litúrgica na Igreja do Convento de Santa Iria.





0 0.5 1 2m



0 0.5 1 2m

184 e 185. Comparação da pré-existência do alçado interior Sul da sacristia com a proposta de intervenção, assinalada a sépia. Local de afixação dos painéis expositivos.

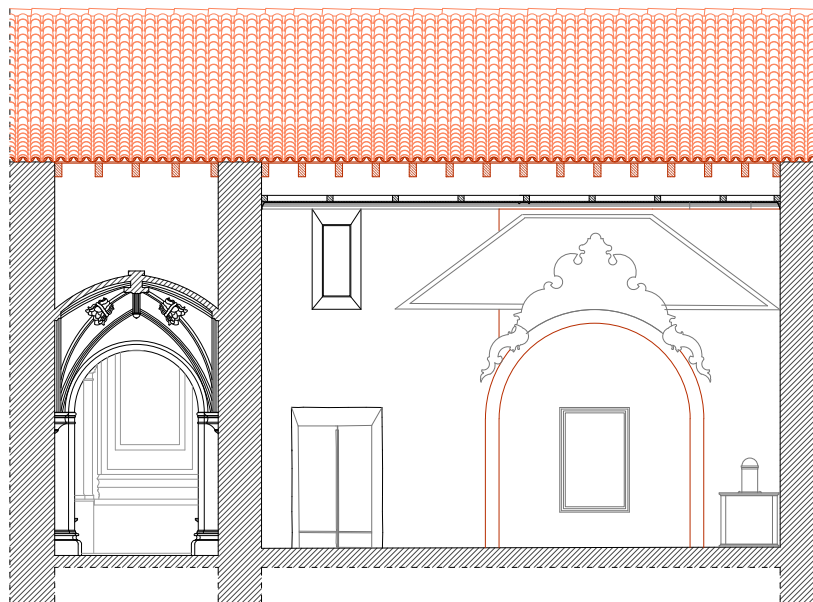
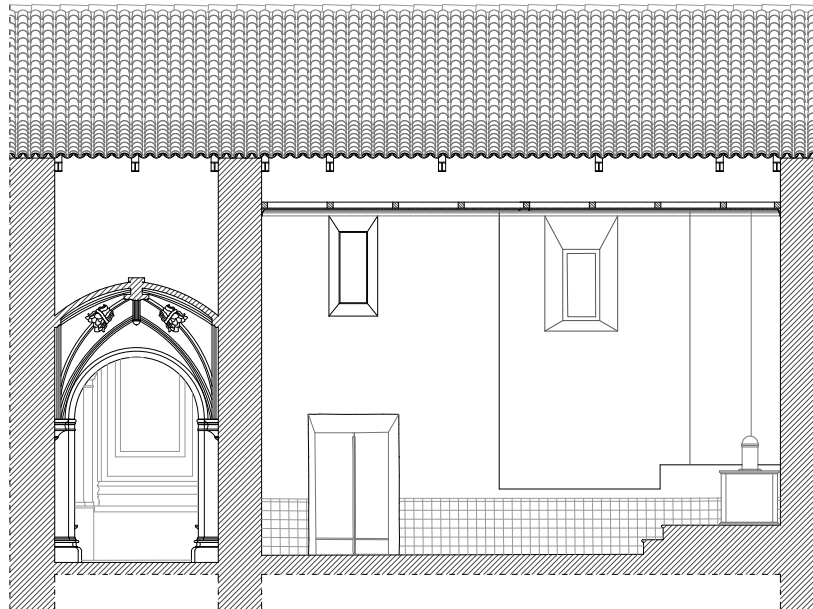
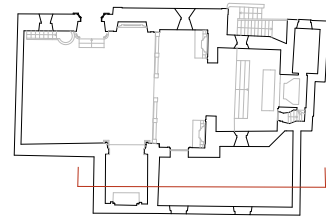
abertura do arco triunfal, mas com uma altura diferente, de modo a transmitir a memória da imagem que estas duas peças criavam quando estavam no seu contexto original (figs. 186 e 187). Por outro lado, aproveita-se esta peça expositiva para regularizar a sacristia, uma vez que irá ocultar a parede que contacta com a capela-mor, de geometria irregular, e para adaptar o espaço com um perímetro trapezoidal numa pequena divisão destinada a servir como zona de arrumos, de apoio ao espaço informativo, uma vez que a localização da outra área de arrumos é distante da sacristia, junto à tribuna do retábulo-mor da igreja. Respetivamente ao quadro de São Francisco, uma vez que originalmente possuía um altar de arco de volta perfeita a fazer o seu enquadramento exterior, conclui-se que, de modo a manter esta situação, o retrato deverá ser colocado na parede Norte da sacristia, ficando a peça expositiva que contém os dois elementos de madeira a servir, igualmente, como demarcação externa do retrato.

Para além desta ação na sacristia, considera-se igualmente imprescindível a inserção de um novo projeto de iluminação na Igreja do Convento de Santa Iria, de modo a realçar os seus elementos e a dar ao espaço uma nova coerência arquitetónica, uma vez que o atual não contribui para uma boa leitura do interior do edifício. Para esta intervenção, têm-se como referência a Igreja do Santo Cristo da Saúde<sup>12</sup>, onde a instalação existente foi completamente removida e substituída por uma que permite a leitura contínua desde o pavimento da igreja até ao seu teto. Também no caso em estudo se pretende alcançar esta comunicação visual, onde todas as superfícies do espaço têm uma continuidade e conexão entre si, o que permite uma maior compreensão do espaço da igreja, e dando-se especial cuidado ao Índice de Reprodução de Cor (IRC) nas lâmpadas a utilizar, de modo a que os diversos elementos da igreja, dos quais, neste caso, se destaca as pinturas murais, fiquem com uma tonalidade mais próxima da realidade.

Relativamente à disposição dos elementos em exposição e à sua comu-

---

<sup>12</sup> Ver sub capítulo 2.2.



186 e 187. Comparação da pré-existência do alçado interior Norte da sacristia com a proposta de intervenção, assinala a sépia. Integração dos elementos de madeira na peça expositiva.

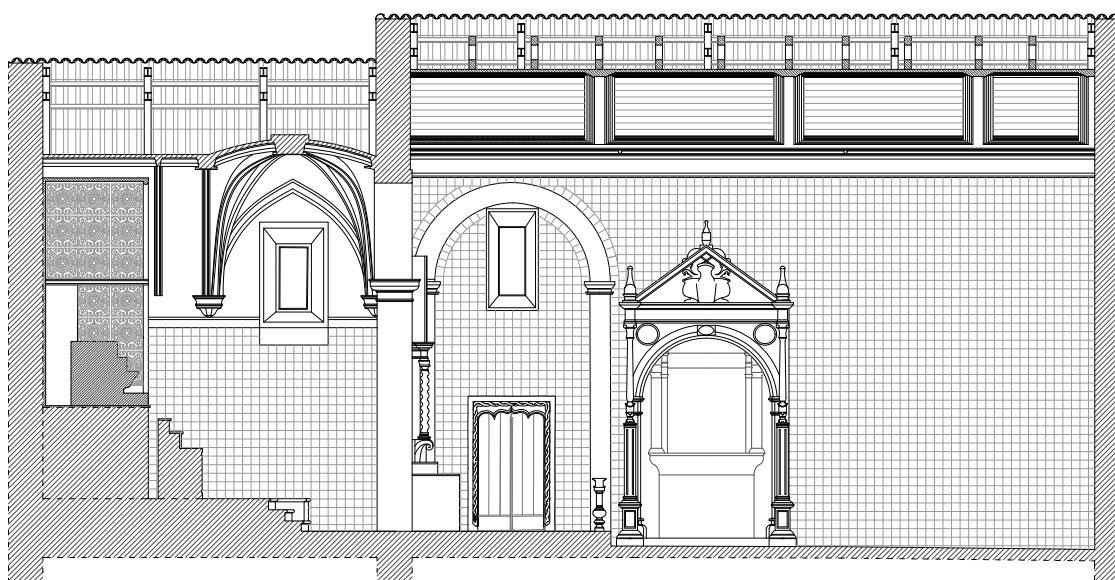
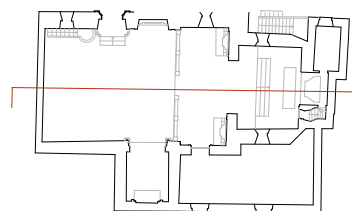
nicação, é tido em consideração o caso da Capela da Misericórdia de Arouca<sup>13</sup>. A opção de usar este edifício como referência foi feita devido ao facto de, por um lado, esta construção se assemelhar muito à Igreja do Convento de Santa Iria no que se refere às suas dimensões, escala e função inicial, e, por outro, por, após as intervenções realizadas em 2001, também ter sido transformada num espaço museológico, sendo que os elementos em exposição foram colocados na sacristia. O seu espólio é composto por objetos de carácter religioso, com uma sinalética de linguagem muito clara, contida e precisa, e que não interfere com os elementos que assinala. É, também, este o efeito que se pretende alcançar no caso em estudo. Por os elementos existentes na igreja, arquitetónicos ou expositivos, serem capazes de comunicar algumas das suas características através da sua forma e expressão, pretende-se que a sinalética a eles adossada tenha como único objetivo complementar a informação por eles transmitida, e que seja discreta, para que apenas seja encontrada por aqueles que a procurarem, quando pretendem obter conhecimento adicional.

Por outro lado, visto que, para além de se adaptar a igreja a um espaço museológico, uma das estratégias principais é tornar este edifício num local de contemplação, por possuir elementos de grande valor a nível cultural, histórico, simbólico ou artístico, importa ter certas considerações.

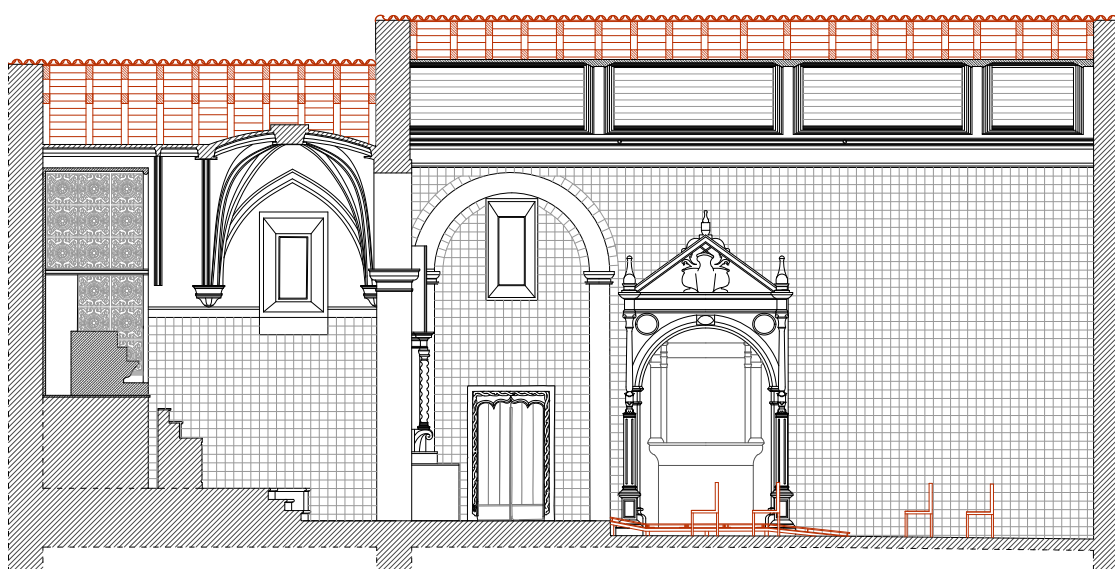
Uma vez que um espaço de reflexão e recolhimento deve oferecer a possibilidade de se poder ficar no seu interior por um período de tempo prolongado, considera-se importante a inserção de algumas cadeiras ou bancos na igreja. Por outro lado, visto que, quando eram realizadas cerimónias litúrgicas, se especula que existiria este género de mobília neste espaço, para as pessoas pudessem assistir à celebração descansadamente, com a restituição destes elementos contribui-se para a reconstituição da autenticidade de tempos passados. Para isto, considera-se, novamente, o caso da Igreja do Santo Cristo da Saúde, onde, durante a intervenção, a mobília foi alterada por não se adequar ao espaço.

---

<sup>13</sup> Ver sub capítulo 2.2.



0 0.5 1 2m



0 0.5 1 2m

188 e 189. Comparação da pré-existência do alçado interior Sul com a proposta de intervenção, assinalada a sépia. Introdução de rampas e cadeiras.



Seguindo a linguagem dos bancos e cadeiras existentes nesta igreja, também na Igreja do Convento de Santa Iria se pretende inserir, na nave, cadeiras que permitam a contemplação pausada e relaxada do seu espaço interior.

Outra questão que deve ser abordada é a acessibilidade à igreja (figs. 188 e 189). Apesar das várias cotas existentes no edifício, sendo a mais alta a zona onde se encontra o altar da capela-mor, opta-se por apenas se colocar duas rampas, as quais permitem o acesso à nave da igreja, local onde estão localizados a maioria dos elementos e que é, por esse mesmo motivo, o sítio onde será realizada a maior parte da contemplação; à sacristia, onde está o núcleo informativo e os elementos em exposição, sendo, desse modo, indispensável a sua acessibilidade, por ser o local onde todas as explicações sobre o edifício são dadas; e à capela dos Valle, que, para além de ter no seu interior o retábulo do calvário, é, toda ela, de grande valor, como o seu estatuto de MN indica. A decisão de não criar um acesso para a zona superior da capela-mor foi tomada por se chegar à conclusão de que o retábulo-mor foi executado para ser observado à distância, uma vez que, quando era exercida a liturgia no edifício, apenas os sacerdotes lhe podiam aceder, visto que esta área era de acesso proibido a qualquer outra pessoa. Por outro lado, ao existir este afastamento entre o público em geral e o altar-mor, reconstituísse o distanciamento que existia durante a celebração entre um espaço que era considerado sagrado e a comunidade que assistia à cerimónia. De outra forma, para que não exista uma interferência com a leitura limpa e clara que se pretende ter do espaço da igreja, o desenho das rampas possui uma linguagem pouco intrusiva.

Focando agora no tratamento dos elementos danificados, pela análise do existente, concluiu-se que a principal causa de deterioração da igreja, para além da falta de manutenção, é a presença de grandes quantidades de humidade, a qual entra no edifício por ascensão, do terreno, afetando o pavimento e a base das paredes, e por infiltração da cobertura, que abala a parte superior das paredes. Uma vez que esta ocorrência se verifica em todos os diversos espaços da igreja, o seu tratamento é considerado como prioritário. Como tal, propõe-

se a a execução de um canal perimetral de ventilação na base das paredes do edifício, interior ou exterior<sup>14</sup>. Por outro lado, é necessário implementar uma barreira drenante, por meio de uma caixa de material alveolar, assim como telas de impermeabilização, no pavimento, para que a humidade ascensional que passa do terreno para este desapareça. Ainda sobre este assunto, acha-se também pertinente a colocação de telas impermeáveis à água e permeáveis ao vapor sob as telhas, nas áreas mais críticas da cobertura, onde se verifica a infiltração de humidade.

Relativamente aos problemas estruturais, crê-se que alguns podem estar conectados com a introdução, em 1995, da estrutura da cobertura. Uma vez que os materiais utilizados na nova estrutura são intrusivos, pensa-se que estão a prejudicar a restante estrutura do edifício, facto que só se conseguiria perceber através da avaliação do seu comportamento.

Na Igreja de São Mamede de Vila Verde<sup>15</sup>, mesmo tendo sido necessário executar toda a sua cobertura de novo, uma vez que a original tinha ruído, foi feita a opção de empregar materiais e técnicas tradicionais que respeitavam a estrutura previamente existente. Ademais, a nova estrutura colocada era autportante, para não exercer esforços horizontais nos topos das paredes. Como tal, pensa-se ser adequado ter como referência o trabalho realizado em São Mamede de Vila Verde, o qual reforça a escolha de repor, na Igreja do Convento de Santa Iria, uma estrutura de cobertura que respeite os materiais existentes, mas tendo, igualmente, funcionalidades contemporâneas, como a característica autportante. Simultaneamente, para reproduzir a original, a nova estrutura deve apoiar, ao mesmo tempo, o teto e a cobertura, o que remove a necessidade de existirem duas estruturas, havendo, por isso, uma redução nas cargas. Por outro lado, sabe-se que já existiam problemas estruturais antes da introdução da nova

---

<sup>14</sup> A localização do canal perimetral de ventilação no interior ou exterior do edifício deverá ser determinada por técnicos especializados e após a realização de uma averiguação arqueológica.

<sup>15</sup> Ver sub capítulo 2.2.

cobertura, uma vez que foram colocados tirantes nas paredes da nave durante a intervenção de 1926. Assim, considera-se igualmente necessário verificar as fundações, visto que a localização da igreja está próxima do rio Nabão e as variações do seu nível freático podem originar assentamentos do terreno. Consequentemente, no caso de se verificar como necessário, propõe-se o reforço das fundações do edifício, de modo a parar a sua deformação estrutural.

A respeito das restantes anomalias existentes no edifício, uma vez que é igualmente importante realizar a sua manutenção e reparação para que o seu espaço seja conservado, como é indicado na Carta de Cracóvia<sup>16</sup>, as ações a realizar são:

- limpeza da colonização biológica, das crostas negras, das manchas de humidade e da camada de sujidade, esta última existente nas pinturas murais, no arco triunfal e no teto;
- remoção da oxidação do gradeamento das janelas e tratamento conveniente das superfícies afetadas;
- preenchimento das fissuras e fendas, usando argamassas tradicionais, com os materiais pré-existentes;
- reintegração das pinturas, nas zonas em que ocorreram destaques, e avaliação dos rebocos. No caso de serem à base de argamassa cimentícia, esta deve ser substituída por um à base de cal. Se for verificado que o reboco existente já é à base de cal, à semelhança das pinturas, procede-se à sua reintegração;
- reparação da porta de entrada, substituindo as peças de madeira podres por novas com a mesma geometria e a mesma madeira, incluindo a aplicação de produto para insetos xilófagos e reintegrando as lacunas de pintura, sendo por isso necessário que toda a porta seja convenientemente emassada, lixada e pintada com as demãos necessárias;
- conservar o teto da nave e da sacristia, reconstituindo a camada cromática das pinturas do primeiro;

---

<sup>16</sup> Ver sub capítulo 2.1.

- consolidar os azulejos com sinais de destacamento e reintegrar o seu vidrado;
- restaurar a talha e a folha de ouro do revestimento dos retábulos, substituindo a madeira podre por novas peças, retirando os pregos e colocando outros inoxidáveis, e preenchendo as lacunas da madeira e da folha de ouro, aplicando materiais com um tom cromático um pouco acima do original, e reforçando as suas estruturas.

Para além do tratamento destas anomalias, encontradas na generalidade dos espaços da igreja, existem ainda algumas que apenas se localizam em alguns dos seus espaços e, neste caso, deve-se proceder às seguintes reparações:

- impermeabilização das paredes da capela de São Francisco, uma vez que são das superfícies mais afetadas pela humidade existente dentro da igreja;
- consolidação da cantaria das abóbadas na capela-mor e na capela dos Valle;
- remoção da argamassa que cobre parte da cantaria da pia, na sacristia.

## 5.4. Plano de Manutenção

Após a realização de ações de intervenção num edifício, é indispensável a criação de um plano de manutenção para o seu caso específico, uma vez que se trata de um procedimento essencial para que a construção se mantenha conservada e salvaguarda. Por outro lado, a realização deste plano leva a que haja uma melhor gestão dos edifícios, permitindo que o seu valor e autenticidade sejam preservados. Tal facto deve-se à aplicação de um processo sistematizado, que é previamente pensado tendo em consideração as principais anomalias que se verificavam antes da realização da intervenção, assim como em que estado se encontra o edifício no momento da sua aplicação, devendo estar em bom ou razoável estado de manutenção. Por outro lado, ao serem realizadas regularmente obras de conservação, há um maior controle de custos nas operações de intervenção, pois estas serão menos significativas e menos intrusivas.

Independentemente do edifício, um plano de manutenção deve ser sempre capaz de: i) catalogar todas as intervenções feitas até ao momento; ii) determinar o tempo de vida útil de cada elemento construtivo; iii) identificar as anomalias, incluindo as suas possíveis causas e os mecanismos de degradação; iv) aconselhar as técnicas que devem ser postas em prática em cada uma das situações; v) prever os sintomas antes da formação de anomalias; vi) estabelecer rotinas de inspeção; vii) estipular estratégias de atuação; e viii) registar todos os custos das operações realizadas. Para além disso, estes planos devem ainda integrar: a realização de inspeções; a limpeza do edifício; e o tratamento, correção e substituição de elementos degradados (Cabral 1998: 171). Destas ações, considera-se a inspeção e a limpeza como atividades de natureza preventiva, enquanto que o tratamento, a correção e a sub-



stituição possuem um caráter de manutenção corretiva, uma vez que são postas em prática após o surgimento de determinada anomalia (Flores 2002: 55).

O processo de inspeção tem por objetivo determinar quando há necessidade de se recorrer a operações de manutenção e, quando estas são realizadas, de verificar se as ações executadas são feitas corretamente, ou seja, segundo o processo indicado no plano de manutenção (Cabral 1998: 175).

Como se verificou no caso da Igreja do Convento de Santa Iria, o seu maior fator de degradação é, para além da falta de manutenção, a existência de humidade em todas as suas superfícies. Apesar de já terem sido apresentadas, na proposta de intervenção, várias ações para combater esta anomalia, uma vez que o edifício está adjacente ao rio Nabão, é importante que na inspeção exista uma especial atenção a este fator de deterioração, de modo a que possa ser tratado antes de causar danos de grande dimensão.

A limpeza consiste noutra ação de prevenção, que tem como finalidade a resolução de anomalias que põem em causa a estética do edifício, sem o afetar em mecanicamente. Este é outro processo que também deve ser periodicamente realizado na obra em estudo, uma vez que se verificou a existência de colonização biológica tanto no interior como no exterior do edifício, assim como camadas de sujidade e fuligem, cuja origem se deve ao ambiente em que a igreja está inserida.

Quanto às ações de manutenção corretiva, este género de tratamento tem como principal função reparar ou substituir elementos danificados, de modo a que estes recuperem o seu desempenho inicial. Para isso, é realizada uma ação de intervenção pouco intrusiva e que preserve a autenticidade do componente em causa (Cabral 1998: 177).

No entanto, o ideal é que as anomalias sejam detetadas du-

rante a realização das inspeções periódicas, para que possam ser tratadas enquanto os elementos ainda desempenham a sua função e antes de ser necessário executar as ações corretivas referidas, ou mesmo que se identifiquem os seus sintomas antes de surgirem. Em casos mais extremos, uma ação de manutenção corretiva poderá ter de substituir completamente determinado elemento, por o seu estado de degradação ser muito avançado.

Apesar desta ação ser de evitar, uma vez que é a mais intrusiva das operações de manutenção corretivas, caso se verifique a necessidade de substituir, na sua plenitude, um elemento da igreja, deve-se ter em consideração as suas características originais e reproduzi-las, de modo a que esteja em harmonia com os elementos já existentes, mas distinguindo, simultaneamente, os trabalhos executados dos itens primordiais.

Para além das ações anteriormente referidas, que são diretamente realizadas sobre o edifício, deve existir uma segunda frente num plano de manutenção, relacionada com a localidade onde se encontra a obra. Esta última tem como objetivo envolver a comunidade em torno da construção em causa, uma vez que “A responsabilidade pelo património cultural e pela sua gestão pertence, em primeiro lugar, à comunidade cultural que o gerou e a cujo cuidado ficou, subsequentemente.” (Documento de Nara Sobre a Autenticidade 1994: 2). Para tal, devem ser realizadas ações técnicas cujo propósito é a sensibilização das pessoas em contacto com o edifício, chamando à atenção para o cuidado que é necessário existir quando lidando com este.

Considerando que, segundo a proposta de intervenção apresentada na presente dissertação, a Igreja do Convento de Santa Iria funcionará como um espaço de tipologia museológica e de reflexão, ficando, por isso, acessível ao público em geral, há a necessidade de apelar à comunidade que seja responsável ao lidar com um edifício de tão grande interesse arquitetónico, artístico e histórico,

e de gerar a consciência de que se deve tratar e preservar a obra. Como tal, a existência desta etapa no plano de manutenção para o caso em estudo é crucial.

Por outro lado, o interesse e, conseqüentemente, a utilização do edifício pelo público em geral também contribui para a sua conservação e salvaguarda, e para que o seu período de vida seja prolongado

Pode-se, por isso, concluir que a implementação de um plano de manutenção, especificamente realizado para determinado edifício, e o seu cumprimento é essencial para o bom funcionamento da construção, e faz particularmente sentido existir depois da execução de operações de intervenção, de modo a conservar as ações efetuadas e o imóvel no seu conjunto.

## 6. Conclusões

Com a elaboração da presente dissertação, pretendeu-se incentivar a reflexão sobre a intervenção de reabilitação e salvaguarda da Igreja do Convento de Santa Iria, tendo sido um estudo que conduziu à aprendizagem e à compressão dos modos de atuar.

Como foi sendo observado ao longo do estudo, a temática da intervenção em património histórico é um tópico complexo, sendo que já muitas foram as teorias e documentos desenvolvidos sobre este assunto. As questões aí apresentadas continuam a ser, na sua maioria, bastante correntes, o que faz com que o seu estudo e consulta seja incontornável para que se possa compreender o que se considera como procedimentos corretos nas operações a realizar no património.

Antes de mais, é necessário existir um conhecimento profundo do existente, o qual se adquire através de: levantamentos geométricos e do estado de conservação; entrevistas e inquéritos aos utentes e aos proprietários; e estudos sobre a história, através da consulta de fontes documentais primárias e secundárias. A realização deste processo de investigação deve ser iniciado antes da execução de qualquer tipo de operação de intervenção, uma vez que é através deste que se adquire conhecimento sobre o edifício, o que permite que as intervenções a serem realizadas sejam ponderadas e justificadas.

Por outro lado, deve-se ter presente que a intervenção tem que respeitar sempre o edifício em que está a atuar, conservando a sua memória, o seu valor histórico, o seu carácter testemunhal e a sua autenticidade arquitetónica.

As igrejas que foram apresentadas como intervenções de referência neste trabalho, apesar de cada uma delas exhibir métodos de intervenção bastante

diferentes, contribuíram para que se reunisse um conjunto de princípios de possível aplicação na Igreja do Convento de Santa Iria. Além disso, as referências utilizadas fazem salientar a necessidade da criação de uma tipificação das soluções possíveis, que sejam precisas e consensuais, de modo a que possa ser delineada uma estratégia de intervenção que sistematize e qualifique as operações a realizar. Para isso, a identificação e o conhecimento das diversas anomalias e danos estruturais, que afetam um grande número de edifícios, é um procedimento incontornável.

Por outro lado, crê-se ser necessário realizar um levantamento do património histórico construído na cidade de Tomar, pertencente à tipologia de construções religiosas, que esteja abandonado ou degradado, para que seja possível empreender uma estratégia à escala urbana.

Relativamente à Igreja do Convento de Santa Iria, acredita-se que, em estudos futuros, poderá ser proveitoso o desenvolvimento de uma análise que possibilitasse compreender qual seria a aparência original da igreja antes de lhe ser cortada uma porção do edifício, qual era o desenho e a configuração do coro, como é que este se encontrava conectado com o convento, qual a extensão total do teto em caixotões, assim como responder a outras inúmeras questões. A realização deste novo estudo facultaria o alcance de conclusões sobre a aparência original da igreja e a finalização do estudo da sua forma e desenho arquitetónico. Crê-se que, para isso, seria necessário recorrer, em primeiro lugar, a escavações arqueológicas *in situ*, que desvendassem até onde se estendia o corpo do coro, uma vez que há a possibilidade de o seu comprimento se ter prolongado até o local onde agora se encontra o designado edifício “Arte Nova”.

Crê-se, também, que é necessário compreender e atender à obra como um todo, não focando apenas nos seus elementos arquitetónicos e na sua construção mas também nos seus acabamentos e nos seus componentes móveis. Tal atitude foi adotada porque se considerou que, para o edifício funcionar no seu conjunto, estes itens não poderiam ser desprezados em detrimento da edificação,



pois a imagem existente da igreja não resulta só da sua arquitetura mas sim da união do conjunto, ao qual é adicionado os seus elementos móveis. Como tal, achou-se igualmente fundamental proceder à análise e estudo de todos estes componentes, identificando-os como elementos de valor, o que contribui para um conhecimento mais profundo do edifício e para um melhor entendimento do todo.

No que concerne ao programa proposto, apesar de o ideal na intervenção em património edificado ser o regresso à função para o qual o edifício foi erigido, após uma primeira reflexão, chegou-se à conclusão que o contexto e ambiente existentes não justificam essa atitude, uma vez que muitas são as igrejas próximas do edifício em estudo destinadas ao culto religioso, de maiores dimensões, e que os tomarenses estão habituados a frequentar. Como tal, considerou-se a adoção de um novo programa, adaptado ao existente, que possibilite devolver a igreja de à comunidade local.

Uma vez que se trata de um edifício de grande valor histórico, artístico e arquitetónico, a nova tipologia a implementar deveria ter como foco a apresentação e exposição de todos os elementos já aí existentes. Assim, entendeu-se que a função que melhor desempenharia este papel seria o uso do espaço como um núcleo museológico, onde os itens que compõem a igreja se encontram em exposição para contemplação e reflexão, e possuindo um núcleo informativo de apoio aos espaços principais na sacristia, sendo que esse espaço mantém, por isso, a sua função de apoio, tal como acontecia quando eram realizadas cerimónias religiosas no edifício. Por outro lado, por ser um programa pouco intrusivo, é possível que seja revertido em detrimento de uma outra função que se considere mais adequada, no futuro, ou caso, em algum momento, se veja como apropriado a retoma das atividades religiosas na Igreja do Convento de Santa Iria.

Relativamente à fase de execução do projeto, acha-se propositado fazer certas recomendações para os elementos propostos: cadeiras, rampas, painéis e

peça expositiva. Apesar de já terem sido indicados quais as referências usadas para cada um destes, tendo-se por isso uma noção da sua forma e desenho, acha-se ainda importante abordar um pouco a sua materialidade.

Começando com as cadeiras, para que exista uma continuidade entre estas e o espaço da nave, recomenda-se que sejam realizadas à base de madeira de carvalho, a qual é também usada no teto de caixotões, e com um desenho simples, como visto no caso da Igreja do Santo Cristo da Saúde, para que não perturbem visualmente os elementos arquitetónicos, uma vez que se trata de mobiliário de apoio. No que se refere às duas rampas, estas deverão ser realizadas em aço, ao qual se dará um acabamento oxidado com tonalidades castanhas, para que fiquem com uma aparência mais imemorial. Seguindo esse mesmo princípio, também se recorrerá à aplicação de um acabamento oxidado na sinalética usada na igreja. Passando para os painéis informativos, inseridos no espaço da sacristia, estes deverão ser afixados na parede, e pretende-se que a tonalidade aplicada seja de um branco mais quente do que o da pintura da sacristia. Além disso, deverá recorrer-se ao uso de luminárias para dar destaque às informações que se considerem mais relevantes. Por último, a peça expositiva onde se inserem os dois elementos de madeira deverá ter a mesma cor da pintura da parede da sacristia, de modo a ser uma continuação visual desta superfície, possuindo apenas um item que se destaca, um arco de volta perfeita com o mesmo branco quente, para não comprometer a leitura dos objetos em exposição.

É também necessário reforçar a indispensabilidade de criar e de executar planos de manutenção, colocados em prática em ciclos previamente determinados, uma vez que estes permitem a extensão do tempo de vida do património edificado e a sua preservação, mantendo a sua autenticidade e evitando que seja preciso recorrer a ações de intervenção mais intensas e intrusivas. Deve-se também considerar que estes planos precisam de integrar a comunidade e possuir uma dimensão social, sensibilizando e atraindo-a de novo para o património que faz parte da sua história e da sua memória.

Por último, atendendo ao valor artístico e arquitetónico da igreja e às suas pequenas dimensões, e sabendo que o turismo é também responsável pela degradação do património, deve-se estar consciente que, atualmente, este fenómeno toma dimensões incontroláveis rapidamente. Apesar de o património ter de ser, indubitavelmente, devolvido às pessoas, tal deve ser feito de forma controlada, para que não se verifique um cenário de destruição. Como tal, considerando o crescente número de turistas que entram anualmente em Portugal, caso se verifique um aumento descomedido de visitas à Igreja do Convento de Santa Iria, devem ser tomadas medidas preventivas e efetivas por parte das entidades responsáveis pelo edifício, de forma a salvaguarda este valioso espaço.

Apesar de ainda se constatar uma certa negligência no que concerne ao património edificado, cada vez existe uma maior preocupação em recuperar e conservar o existente, de modo a preservar a sua memória, respeitando, no processo, a sua verdade e autenticidade arquitetónica. Assim sendo, as operações de intervenção realizadas em património construído deverão ser encaradas como um processo corrente e atual, essenciais para a conservação da história de um lugar e para a transmissão do seu legado.



## Fontes Bibliográficas

Aires-Barros, L. (2001). *As rochas dos monumentos portugueses: tipologias e patologias*. Instituto Português do Património Arquitectónico. Lisboa.

Alberti, L.B. (2011) *Da arte edificatória*. Trad. Arnaldo Monteiro Espírito Santo. 1ª ed. 1485. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Almeida, A.D., Belo, D. (2007). *Portugal Património*. Volume 6, Círculo de Leitores. Rio de Mouro.

Almeida, C.A. (1993). *Implantação do Românico - Arquitectura Militar e Civil*, in *História de Arte em Portugal*. Volume 3, 2ª Edição, Publicações Alfa. Lisboa.

Appleton, J. (2003) *Reabilitação de Edifícios Antigos: Patologias e tecnologias de intervenção*. Edições Orion. Amadora.

Atanázio, M. (1986) *A arquitectura do Renascimento em Portugal: do tempo de D. Manuel o Venturoso, até ao fim do domínio espanhol*. Editora Presença. Lisboa.

Barbosa, P.G. (2000). *Cistercienses*. in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Vol. A-C, Circulo de Leitores. Rio de Mouro.

Barreira, P.J.N. (1973). *Regra e Testamento da Madre Santa Clara*. Oficina de São Tomé. Lisboa.

Bastos, C. (2004). *Normas de Inventário: Mobiliário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto dos Museus. Lisboa.

Beirante, M.Â.V.R. (1980). *Santarém medieval*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.



- Boito, C. (2000). *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*. Trad. Jean-Marc Mandosio; Françoise Choay L’Imprimeur. Besançon.
- Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma.
- Braunfels, W. (1975). *Arquitectura monacal en Occidente*. 1ª ed. de 1969. Barral Editores. Barcelona.
- Cabral, J.P.S. (1998). *Organização e Gestão da Manutenção: dos conceitos à prática...* Lidel. Lisboa.
- Caetano, J.O. (2007) *Normas de Inventário: Pintura. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto dos Museus e da Conservação. Lisboa.
- Calado, R., Ferreira, P., Mangucci, A., Pinto, L. (1998). *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*. Estar. Lisboa.
- Campos, T., Henriques, P. (2007) *Normas de Inventário: Cerâmicas. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto dos Museus e da Conservação. Lisboa.
- Capitel, A. (1992). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. 1ª ed. de 1988. Alianza Editorial. Madrid.
- Carita, H., Conceição, J.P., Pimentel, M. (1983). *Elementos para um estudo da Casa dos Bicos*. Pisa Babel. Lisboa.
- Carvalho, F., Silva, A., Veiga, M.R. (2004). *Conservação e Renovação de Revestimentos de Paredes de Edifícios Antigos*. Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Lisboa.
- Carvalho, M. J. (2004). *Normas de Inventário: Escultura. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Instituto dos Museus. Lisboa.
- Choay, F. (2000). *A alegoria do património*. Trad. Teresa Castro. Edições 70. Lisboa.

Cóias, V. (2008). *Inspecções e Ensaio na Reabilitação de Edifícios*. Instituto Superior Técnico. Lisboa.

Cóias, V. (2007). *Reabilitação Estrutural de Edifícios Antigos*. Argumentum. Lisboa.

Conceição, A. (1740). *Claustro Franciscano*. Oficina António Isidoro da Fonseca. Lisboa.

Costa, A. (1997). *Tomar Capela de Santa Iria Tomar: Restauro de Pintura Mural Calvário*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Costa, A.A. (2003) O Património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. *Jornal de Arquitectos*. nº 213. P. 7-13.

Cruz, M.T. (2015). Mediação e património : cultura e mnemotécnicas. *Revista Património*. Volume 3, DGPC. Lisboa.

Dias, J.J.C. (1999). *A evolução urbana de Tomar: da margem esquerda à margem esquerda...fixando a margem direita, ou uma leitura crítica dos acontecimentos*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto.

Dias, P. (1982). *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença (1490-1540)*. Epartur. Coimbra.

Dias, P. (1994). *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Editorial Estampa. Lisboa.

Duarte, T.C.P. (2006). *Mosteiros medievais de clarissas em Portugal - Contributo para a sua caracterização morfológica, recuperação e valorização*. Universidade de Évora. Évora.

Esperança, F.M. (1656) *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*. Oficina Graesbeekiana. Lisboa.

Fernandes, F.J.C. (2000). *O azulejo. Um olhar no alto minho e baixo minho*

*litoral*. CER. Viana do Castelo.

Ferreira, L.M., Teixeira, J.L. (2011). O valor patrimonial das alterações introduzidas no edificado habitacional da cidade histórica. *Património em Construção - Contextos para a sua Reabilitação*. Lisboa - Laboratório Nacional de Engenharia Civil. P. 295-302.

Flores, I. (2002). *Estratégias de Manutenção: elementos da envolvente de edifícios correntes*. (Dissertação de mestrado não publicada). Instituto Superior Técnico. Lisboa.

Freitas, A. (2003). Conservação, restauro e recolocação do oratório do coro alto da igreja do Mosteiro de Vilar de Frades. *Património Estudo*. Volume nº 4, Instituto Português do Património Arquitectónico. P. 31-32.

Freitas, V.P. (2012). *Manual de apoio ao projecto de reabilitação de edifícios antigos*. Ordens dos Engenheiros da região Norte. Porto.

Gaspar, J. (2002) *Os espaços conventuais e o metabolismo da cidade*. in *Conversas à volta dos conventos*. Évora, Casa do Sul Editora. Évora.

Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilha.

Gómez, A.V. (2015). La memoria del tiempo o el proceso de intervención en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 88, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilha.

González-Varas, I. (2005) *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Guimarães, J.V. (1929). *Thomar : notícia histórico-archeológica e artística do Mosteiro de Christo e das Igrejas de Santa Maria dos Olivais, de Santa Iria e de S. João*. [s.n.]. Porto.

- Guimarães, J.V. (1927). *Thomar - Santa Iria*. Livraria Coelho. Lisboa.
- Hamburger, J. (1992). Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of the Postscript. *Gesta*. Volume 31. The University of Chicago Press. Chicago.
- Jokilehto, J. (1999). *A History of Architectural Conservation*. Butterworth-Heinemann. Oxford.
- Lalanda, M.M. (2000). Clarissas. Em: Azevedo, C.M. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Vol. A-C. Circulo de Leitores. Rio de Mouro.
- Lei nº 107/2001 de 8 de setembro. Diário da República n.º 209/2001, Série I-A.
- Lopes, A.S. (2007). Intervenção de conservação nas pinturas murais do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. *Património Estudo*. Volume nº 8, Instituto Português do Património Arquitectónico. P. 46-50.
- Lopes, F., Correia, M.B. (2004). *Património Arqueológico. Cartas, Recomendações e Convenções*. Livros Horizonte. Lisboa.
- Magalhães, A.C. (2002). Patologia de rebocos antigos. *Cadernos Edifícios*. Volume 2, Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Lisboa.
- Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada.
- Markl, D. (1993). *O Renascimento*. in *História de Arte em Portugal*. Volume 6. Publicações Alfa. Lisboa.
- Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.
- Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar*. (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da

Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa.

Oliveira, C.G. (2009). *Intervenções em estruturas monásticas. Do conjunto edificado à construção do território*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto.

Ortigão, R. (1896). *O Culto da Arte em Portugal*. A.M. Pereira. Lisboa.

Pavão, V. (1983). Os descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento: Casa dos Bicos. *Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*. P.C.M. Lisboa.

Pereira, A. (2003). Igreja do Mosteiro de Vilar de Frades – conservação e restauro da caixa do órgão e balaustrada. *Património Estudo*. Volume nº 4, Instituto Português do Património Arquitectónico. P. 27-30.

Pereira, A.N. (2003). Para uma terminologia da disciplina de protecção do património construído. *Jornal Arquitectos*. Publicação nº 213. P. 27-32.

Pereira, P. (2003). Intervenções arquitectónicas recentes, no património edificado. *Jornal Arquitectos* nº 213, P. 14-20.

Pereira, P. (2011). *A “Fábrica” Medieval: concepção e construção na arquitectura portuguesa (1150-1550)*. (Tese de doutoramento não publicada) Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa.

Pinho, F.F.S. (2000). *Paredes de Edifícios Antigos em Portugal*. Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Lisboa.

Rosa, A.S.A. (1965) *Santa Iria Padroeira de Tomar*. Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo. Volume 4, Tipografia Gouveia. Tomar.

Rosa, A. (1988) *História de Tomar*. Volume 1, Gabinete de Estudos Tomarenses. Tomar.

Rosa, J.A. (1991) *Tomar - Perspectivas*. Festa dos Tabuleiros. Tomar.



Ruskin, J. (1987). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Trad. Manuel Crespo e Purificación Mayoral. Barcelona. 1ª ed. 1849. Editorial Stylos. Barcelona.

Salema, V.C. (1995). Iconografia de Santa Iria. *Boletim Cultural e Informativo*. Volume 8, Gabinete de Educação e Cultura. Tomar.

Silva, J.H.P. (1986). A Arte do Renascimento em Portugal. Em: *Páginas de História de Arte*. Volume 1, Editorial Estampa. Lisboa.

Silva, J.H.P. (1986). Pintura Portuguesa do Século XVI. Em: *Páginas de História de Arte*. Volume 1, Editorial Estampa. Lisboa.

Simões, J.M.S. (1969). *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: introdução geral*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

Siza, A. (2013). *Lectio Magistralis. In Lettere ad Álvaro : scritti in occasione della laurea magistrale ad honorem in architettura ad Álvaro Siza Vieira*. Politecnico di Milano. Milão

Sousa, J.M. (1903). *Notícia Descritiva e História da Cidade de Thomar*. Conselho Administração. Tomar.

Tavares, D. (2003). Igreja de Nossa Senhora das Salas (Sines) – conservação e restauro dos revestimentos de azulejos. *Património Estudo*. Volume nº 4, Instituto Português do Património Arquitectónico. P. 116-121.

Tavares, D. (2003). São Cucufate – uma intervenção de estudo/diagnóstico da pintura mural. *Património Estudo*. Volume nº 4, Instituto Português do Património Arquitectónico. P. 122-125.

Távora, F. (1996). *Da organização do espaço*. FAUP Publicações. Porto.

Teixeira, F.M. (2007) *Arquitectura monástica e conventual feminina em Portugal nos séculos XIII e XIV*. (Tese de doutoramento). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Faro.

Urbano, L.F.D. (2005). *Provas de aptidão Pedagógica e Capacidade Científica*. (Prova de aptidão pedagógica). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto.

Veiga, M.R. (2009). *Conservação e Reparação de Revestimentos de Paredes de Edifícios Antigos: Métodos e materiais*. Laboratório Nacional de Engenharia Civil. Lisboa.

Veloso, C. (1998). *Urbanismo e Arquitectura Civil de Tomar na Época da Expansão numa Perspectiva Turístico-cultural*. Instituto Politécnico de Tomar. Tomar.

Viollet-le-Duc, E. (1866), *Restauration*. Em: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Tome VIII. A. Morel, Éditeur. Paris.

### **Fontes Eletrónicas:**

Baptista, S. (2005). *Ficha de inventário da Igreja do Convento de Santa Iria - Tomar*. Acedido em 2 de Agosto de 2017, em: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997).

Brandão, D.P., Loureiro, O.M.C. (1991). *Arouca - Notas Monográficas I*. Acedido em 16 de Julho de 2017, em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificacao-do-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

*Capela de Arouca*. Acedido em 16 de Julho de 2017, em: <http://www.prttours.pt/img/detail/arouca/Capela.jpg>.

*Capela da Misericórdia*. Acedido em 16 de Julho de 2017, em: <http://www.scmrouca.com/estilop5/imagensrolantes/capela2.jpg>.

Mendonça, I. (1991) *Ficha de inventário da Igreja do Convento de Santa Iria - Tomar*. Acedido em 27 de Julho de 2017, em: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997).

*Núcleo Museológico da Santa Casa da Misericórdia de Arouca*. Acedido em 16 de Julho de 2017, em: <http://maquina1.portodigital.pt/museus/recurso/13>.

## Referências das Figuras

Fig. 1 - <http://dailyscene.com/history-in-crumbles-world-heritage-sites-after-the-nepal-earthquake/>

Fig. 2 - <http://www.thestar.com.my/travel/asia/2014/04/27/gone-syrias-priceless-heritage-are-now-ruins-of-war/>

Fig. 3 - <http://www.unescobkk.org/resources/multimedia/photo-gallery/ayut-thya-flood-17-nov-2011/>

Fig. 4 - <http://natureisntdead.blogspot.pt/2011/10/floods-in-thailand-ruin-ancient-city.html>

Fig. 5 - <https://hyperallergic.com/143910/cultural-destruction-by-islamic-state-continues-with-no-end-in-sight/>

Fig. 6 - [https://en.wikipedia.org/wiki/Storming\\_of\\_the\\_Bastille](https://en.wikipedia.org/wiki/Storming_of_the_Bastille)

Fig. 7 - <http://www.belcaire-pyrenees.com/article-31741988.html>

Fig. 8 - <http://archugotecture.weebly.com/uploads/2/4/0/5/24052681/2312328.jpg?670>

Fig. 9 - <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c4/25/51/c425511142faa0feaf33f92fb00be125.jpg>

Fig. 10 - <http://www.victorianweb.org/painting/ruskin/drawings/16.html>

Fig. 11 - [http://www.letrevenezie.net/pubblicazioni/piazze\\_venete/images/art9\\_1.jpg](http://www.letrevenezie.net/pubblicazioni/piazze_venete/images/art9_1.jpg)

Fig. 12 - [http://www.pnveneto.org/wp-content/uploads/2008/11/palazzo\\_delle\\_](http://www.pnveneto.org/wp-content/uploads/2008/11/palazzo_delle_)

debite\_padova.jpg

Fig. 13 - <http://images.alinari.it/img/480/ACA/ACA-F-012568-0000.jpg>

Fig. 14 - <https://adamfowlerphotography.co.uk/projects/anunintendedmonument/>

Fig. 15 - <https://adamfowlerphotography.co.uk/projects/anunintendedmonument/>

Fig. 16 – Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 22.

Fig. 17 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 8.

Fig. 18 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 18.

Fig. 19 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 21.

Fig. 20 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 75.

Fig. 21 -Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 75.

Fig. 22 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 74.

Fig. 23 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 32.

Fig. 24 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 32.

Fig. 25 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 35.

Fig. 26 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 35.

Fig. 27 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 35.

Fig. 28 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 35.

Fig. 29 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 35.

Fig. 30 - Malheiro, M. (2011). *São Mamede de Vila Verde: Construir uma Igreja com as suas pedras*. Rota do Românico. Lousada. P. 45.

Fig. 31 - <http://www.scmaraouca.com/estilop5/imagensrolantes/capela2.jpg>

Fig. 32 - <http://www.prttours.pt/img/detail/arouca/Capela.jpg>

Fig. 33 - [http://maquina1.portodigital.pt/museus/static/fotos/13\\_13\\_AD036728.jpg](http://maquina1.portodigital.pt/museus/static/fotos/13_13_AD036728.jpg)

Fig. 34 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>

Fig. 35 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>

Fig. 36 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>



Fig. 37 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>

Fig. 38 - Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 86.

Fig. 39 - Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 86.

Fig. 40 - Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 87.

Fig. 41 - Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 98.

Fig. 42 - Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 98.

Fig. 43 -Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 99.

Fig. 44 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

Fig. 45 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

Fig. 46 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

Fig. 47 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

Fig. 48 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

Fig. 49 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>..

Fig. 50 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>.

Fig. 51 - Gómez, A.V. (2011). Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 98.

Fig. 52 - Gómez, A.V. (2015). La memoria del tiempo o el proceso de inter-

vención en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 88, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 211.

Fig. 53 - Gómez, A.V. (2015). La memoria del tiempo o el proceso de intervención en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 88, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 191.

Fig. 54 - Gómez, A.V. (2015). La memoria del tiempo o el proceso de intervención en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 88, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 211.

Fig. 55 - Gómez, A.V. (2015). La memoria del tiempo o el proceso de intervención en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. *Revista PH*. Volume nº 88, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla. p. 213.

Fig. 56 - Dias, J.J.C. (1999). *A evolução urbana de Tomar : da margem esquerda à margem esquerda...fixando a margem direita, ou uma leitura crítica dos acontecimentos*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto.

Fig. 57 - Dias, J.J.C. (1999). *A evolução urbana de Tomar : da margem esquerda à margem esquerda...fixando a margem direita, ou uma leitura crítica dos acontecimentos*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto.

Fig. 58 - Dias, J.J.C. (1999). *A evolução urbana de Tomar : da margem esquerda à margem esquerda...fixando a margem direita, ou uma leitura crítica dos acontecimentos*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto.

Fig. 59 - Desenho elaborado pela autora, baseado na análise de NUNES, Joana Rebelo (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar*. (Dissertação de mestrado não publicada). Lisboa.

Fig. 60 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 61 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Simone\\_Martini\\_047.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Simone_Martini_047.jpg)

Fig. 62 - [https://www.publitoris.pt/wp-content/uploads/2017/04/4518001763\\_19607b62b3\\_b.jpg](https://www.publitoris.pt/wp-content/uploads/2017/04/4518001763_19607b62b3_b.jpg)

Fig. 63 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 64 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 65 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 66 - Dias, J.J.C. (1999). *A evolução urbana de Tomar : da margem esquerda à margem esquerda...fixando a margem direita, ou uma leitura crítica dos acontecimentos*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto.

Fig. 67 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 68 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 69 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 70 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 71 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 72 - Desenho elaborado pela autora, baseado na análise de NUNES, Joana

Rebelo (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar*. (Dissertação de mestrado não publicada). Lisboa.

Fig. 73 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 74 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 75 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 76 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 77 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 78 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 79 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 80 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 81 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 82 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 83 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 84 - Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar*. (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa. P. 54.

Fig. 85 - Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar*. (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa. P. 54.

Fig. 86 - Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Un-*



*idades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar.* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa. P. 54.

Fig. 87 - Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar.* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa. P. 54.

Fig. 88 - Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar.* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa. P. 54.

Fig. 89 - Nunes, J.R. (2011), *Reconversão de Edifícios Preexistentes em Unidades Hoteleiras: Estudo de caso: Convento de Santa Iria e Antigo Colégio Feminino de Tomar.* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa. P. 54.

Fig. 90 - [http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG\\_3732.JPG](http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG_3732.JPG)

Fig. 91 - [http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG\\_3732.JPG](http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG_3732.JPG)

Fig. 92 - [http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG\\_3732.JPG](http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG_3732.JPG)

Fig. 93 - [http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG\\_3732.JPG](http://1.bp.blogspot.com/-fwSwTaBCkxU/VKE0lKRvhUI/AAAAAAAAAJDo/fAA2dkJMnkg/s1600/IMG_3732.JPG)

Fig. 94 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Tomar-Convento\\_de\\_Cristo-Claustro\\_Santa\\_Barbara\\_Janela\\_manuelina-20140914.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Tomar-Convento_de_Cristo-Claustro_Santa_Barbara_Janela_manuelina-20140914.jpg)

Fig. 95 - <https://portugalpatrimonio.files.wordpress.com/2015/06/post-02-07->

15-01.jpg

Fig. 96 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Tomar\\_February\\_2016-6.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Tomar_February_2016-6.jpg)

Fig. 97 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Tomar\\_February\\_2016-6.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Tomar_February_2016-6.jpg)

Fig. 98 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Tomar\\_Ermi-da\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_da\\_Concei%C3%A7%C3%A3o\\_0283.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Tomar_Ermi-da_de_Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_0283.jpg)

Fig. 99 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Tomar\\_Ermi-da\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_da\\_Concei%C3%A7%C3%A3o\\_0283.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Tomar_Ermi-da_de_Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_0283.jpg)

Fig. 100 - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Claustro\\_de\\_D.\\_Jo%C3%A3o\\_III.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Claustro_de_D._Jo%C3%A3o_III.jpg)

Fig. 101 – Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 102 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado pela autora, 2018.

Fig. 103 – Fotomontagem elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificada pela autora, 2018.

Fig. 104 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 105 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 106 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 107 - Fotomontagem elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de

História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 108 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 109 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 110 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 111 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-im-ovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/73211/>

Fig. 112 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 113 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 114 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 115 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 116 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 117 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 118 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 119 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 120 - Fotomontagem elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificada pela autora, 2018.

Fig. 121 - Fotomontagem elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de

História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificada pela autora, 2018.

Fig. 122 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 123 - <http://tomaradianteira.blogspot.pt/2011/09/uma-das-grandes-maleitas-tomarenses.html>

Fig. 124 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 125 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 126 - Fotografia tirada pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 127 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 128 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 129 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 130 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 131 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 132 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 133 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 134 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 135 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação*

*das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 136 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 137 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 138 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 139 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 140 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 141 - Neves, M. (1996). *Igreja de Santa Iria Tomar: Obras de Recuperação das Coberturas*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 142 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 143 - Costa, A. (1997). *Tomar Capela de Santa Iria Tomar: Restauro de Pintura Mural Calvário*. (Trabalho não publicado). Lisboa.

Fig. 144 – Desenho cedidos pela Câmara Municipal de Tomar, 2015.

Fig. 145 - Desenho cedidos pela Câmara Municipal de Tomar, 2015.

Fig. 146 - Desenho cedidos pela Câmara Municipal de Tomar, 2015.

Fig. 147 - [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3997)

Fig. 148 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disci-



plina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 149 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 150 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 151 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 152 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 153 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 154 - Desenho de levantamento elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 155 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 156 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 157 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 158 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015.

Fig. 159 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 160 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da

Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 161 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 162 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 163 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 164 - Desenho elaborado pela autora, 2017.

Fig. 165 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 166 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 167 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 168 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 169 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 170 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 171 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 172 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 173 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 174 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 175 - Desenho elaborado pela autora, 2018.

Fig. 176 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 177 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 178 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 179 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 180 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 181 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 182 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 183 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 184 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 185 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 186 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 187 - Fotografia tirada pela autora, 2017.

Fig. 188 - Desenho elaborado pelo grupo no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, 2015. Retificado e completado pela autora, 2018.

Fig. 189 - Fotografia tirada pela autora, 2017.





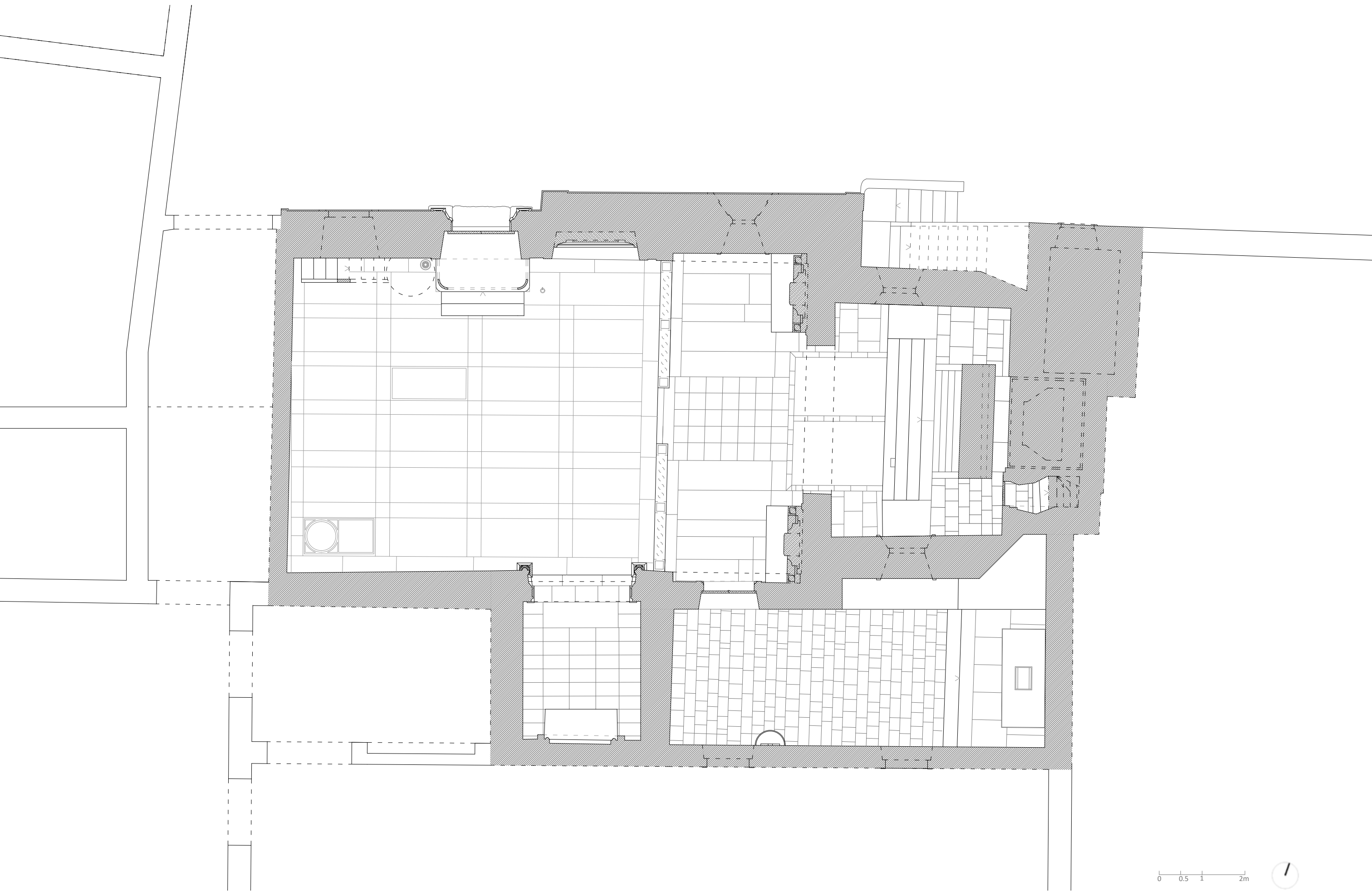


## **Anexos**



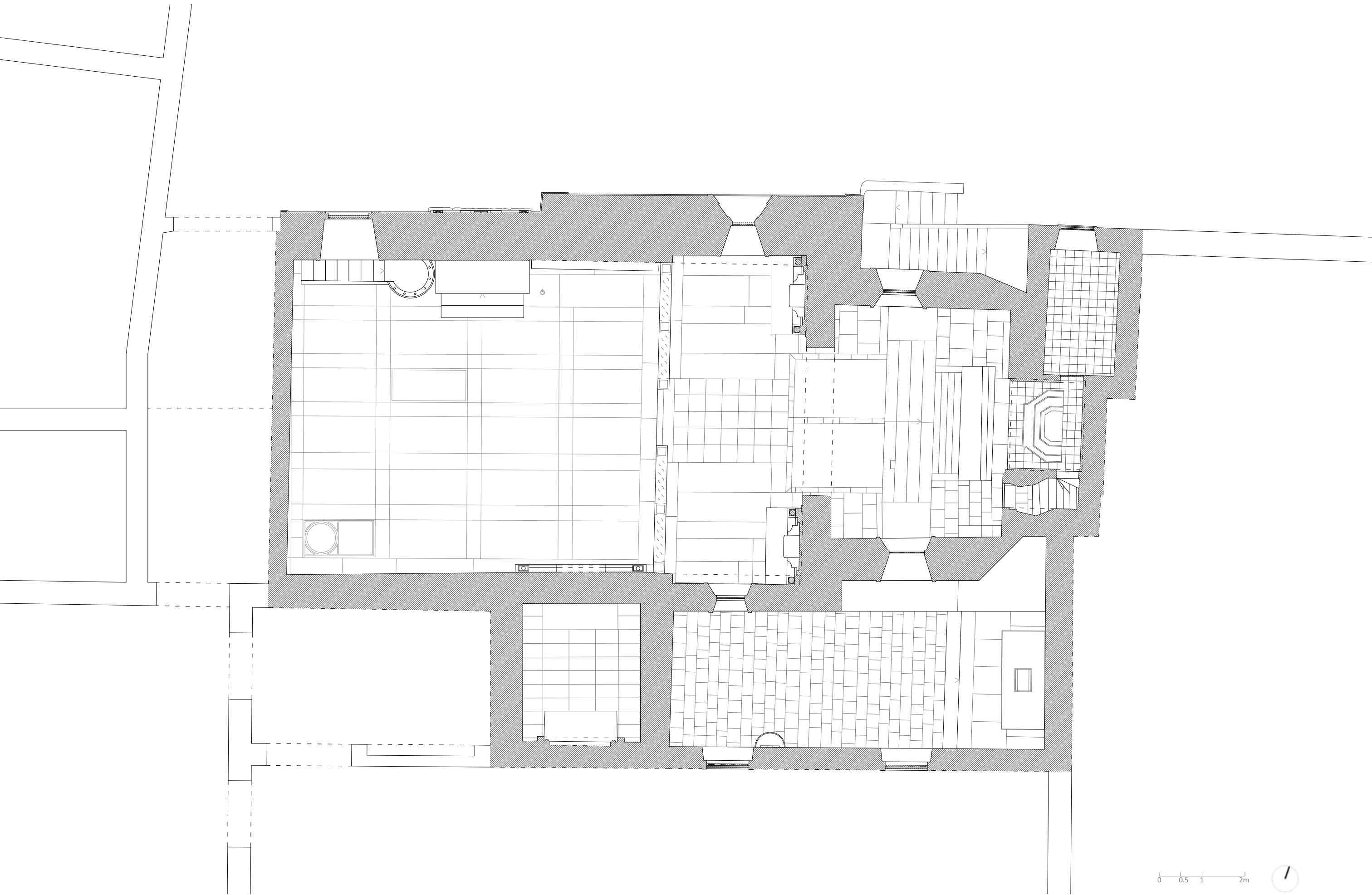
## Desenhos do Levantamento Geométrico

Como já referido, os desenhos do levantamento geométrico derivam do trabalho académico realizado no âmbito da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, tendo estes sido devidamente retificados e completados para a presente dissertação. Acresceram-se ainda os desenhos da sacristia, anteriormente inexistentes.



*Planta da Igreja do Convento de Santa  
Iria. Cota 1.30 m.*

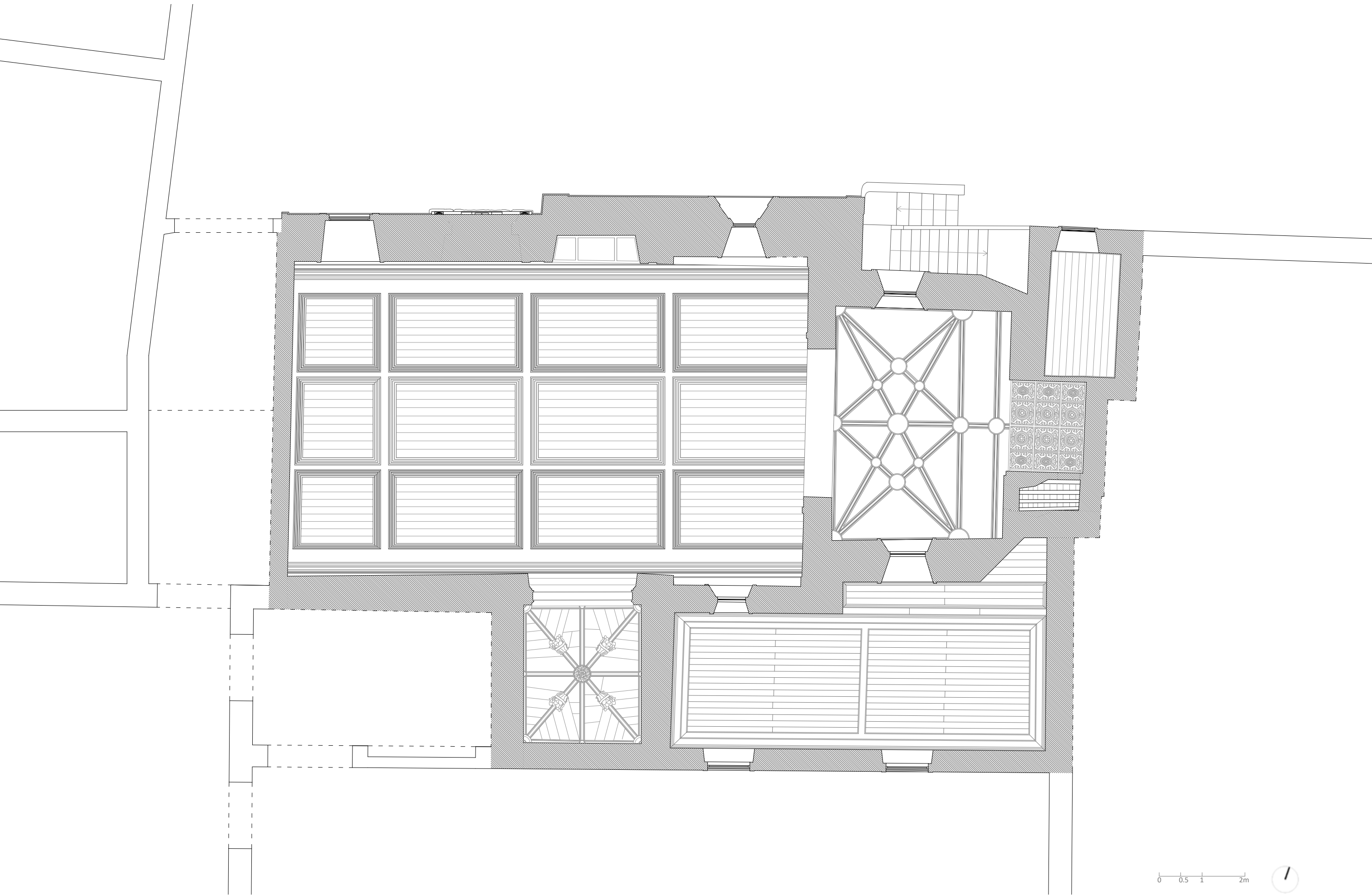




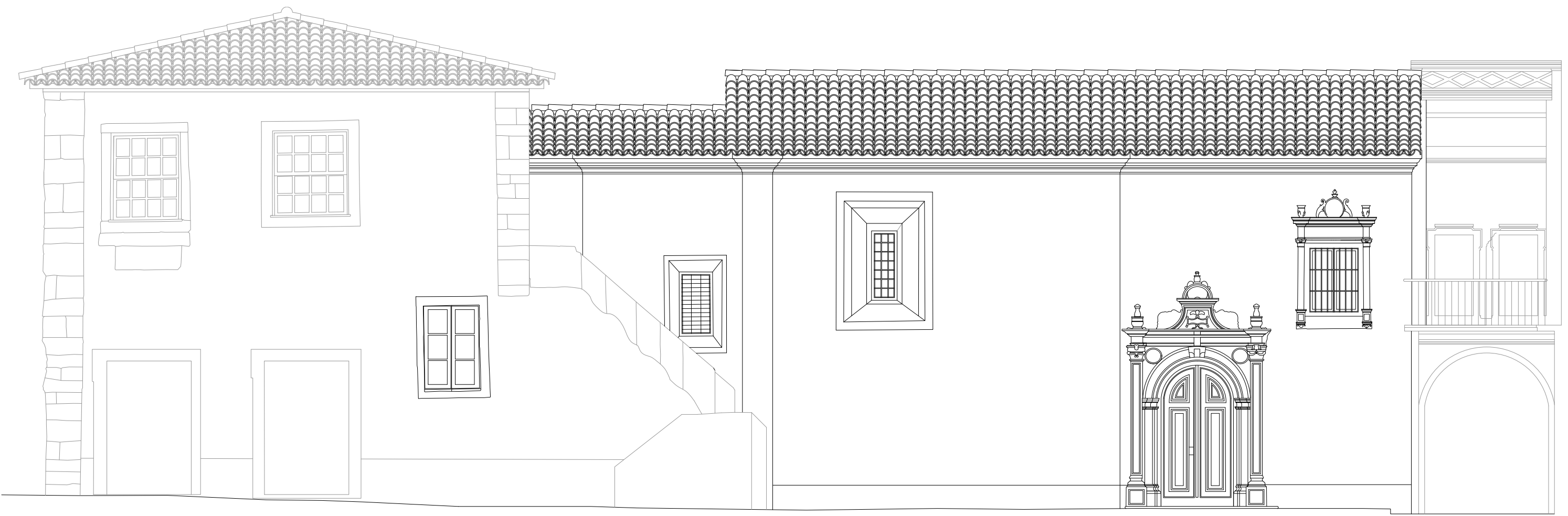
0 0.5 1 2m



*Planta da Igreja do Convento de Santa  
Iria. Cota 5 m.*



*Planta de Tetos da Igreja do Convento  
de Santa Iria.*



0 0.5 1 2m

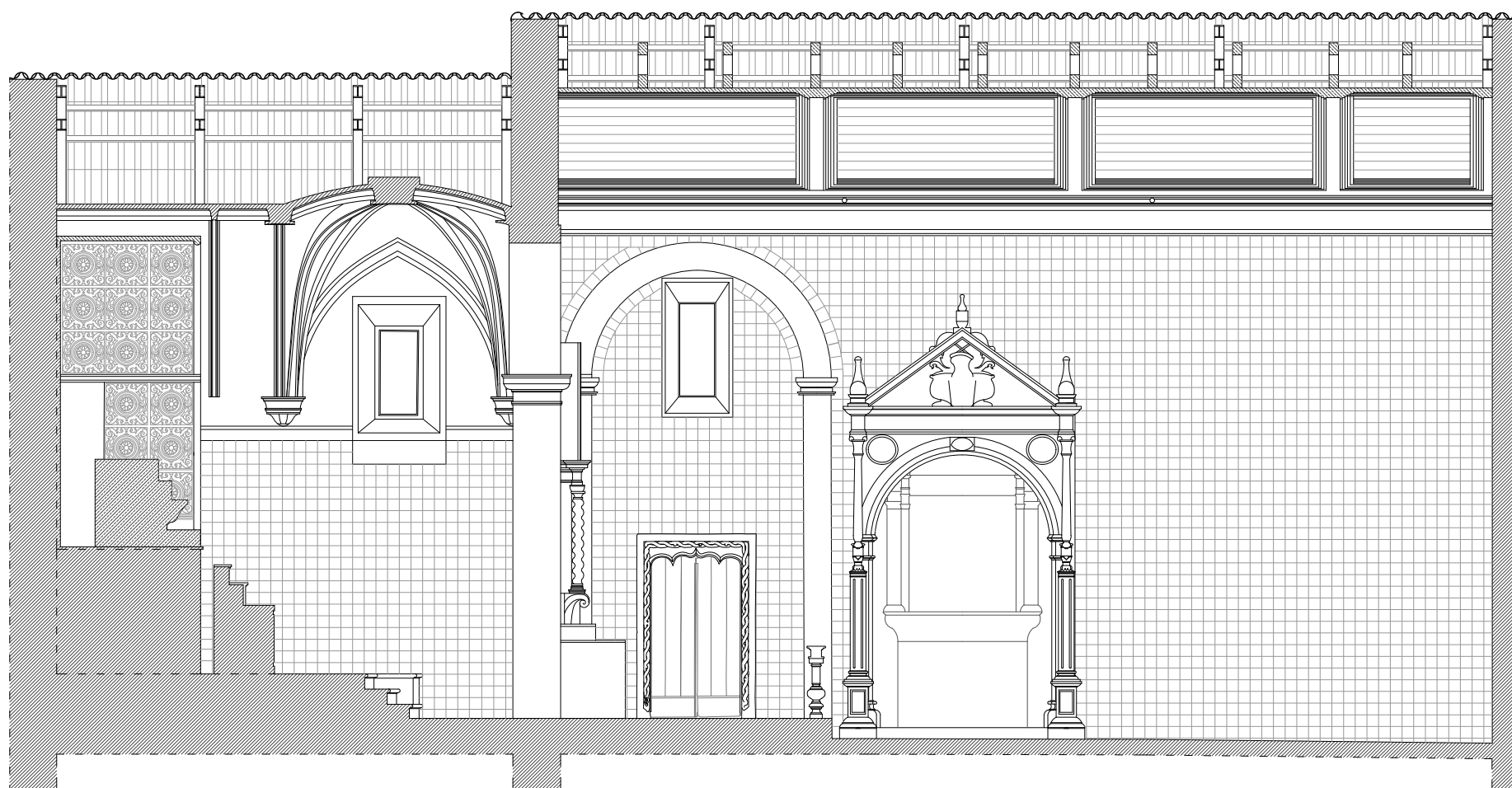


*Fachada da Igreja do Convento de Santa Iria.*



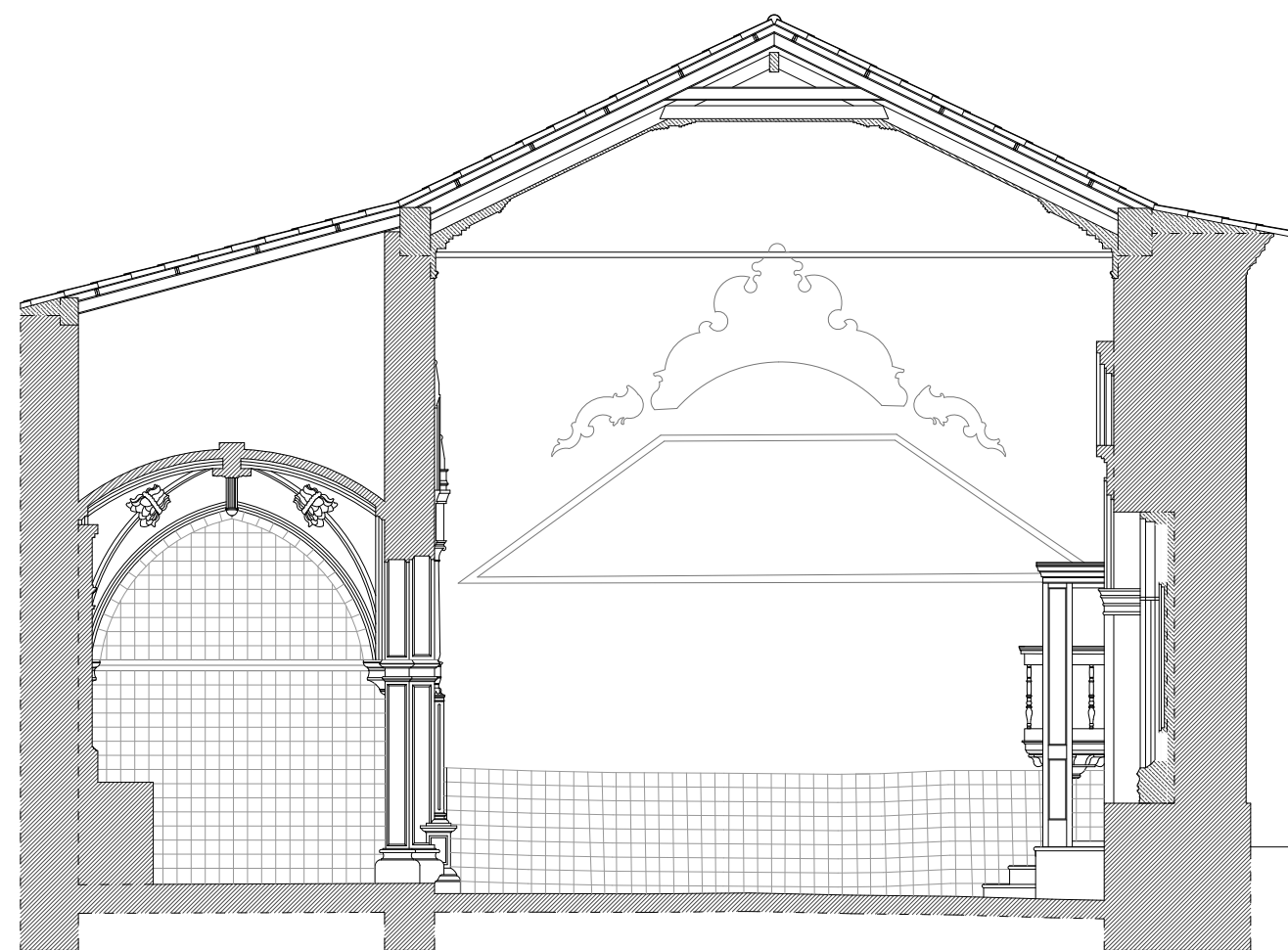
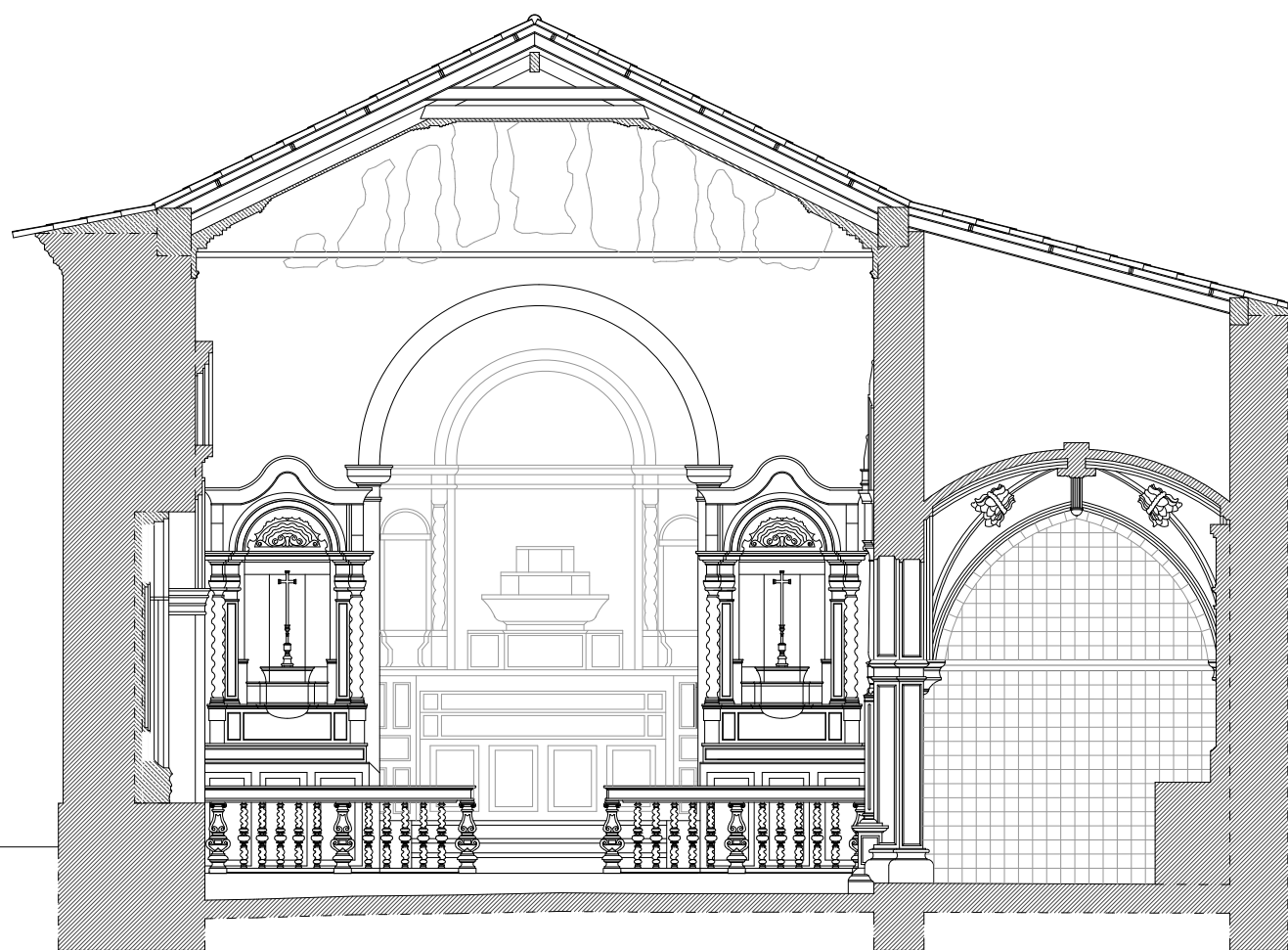
0 0.5 1 2m

*Corte Longitudinal da Igreja do Con-  
vento de Santa Iria. Alçado Interior  
Norte.*



0 0.5 1 2m

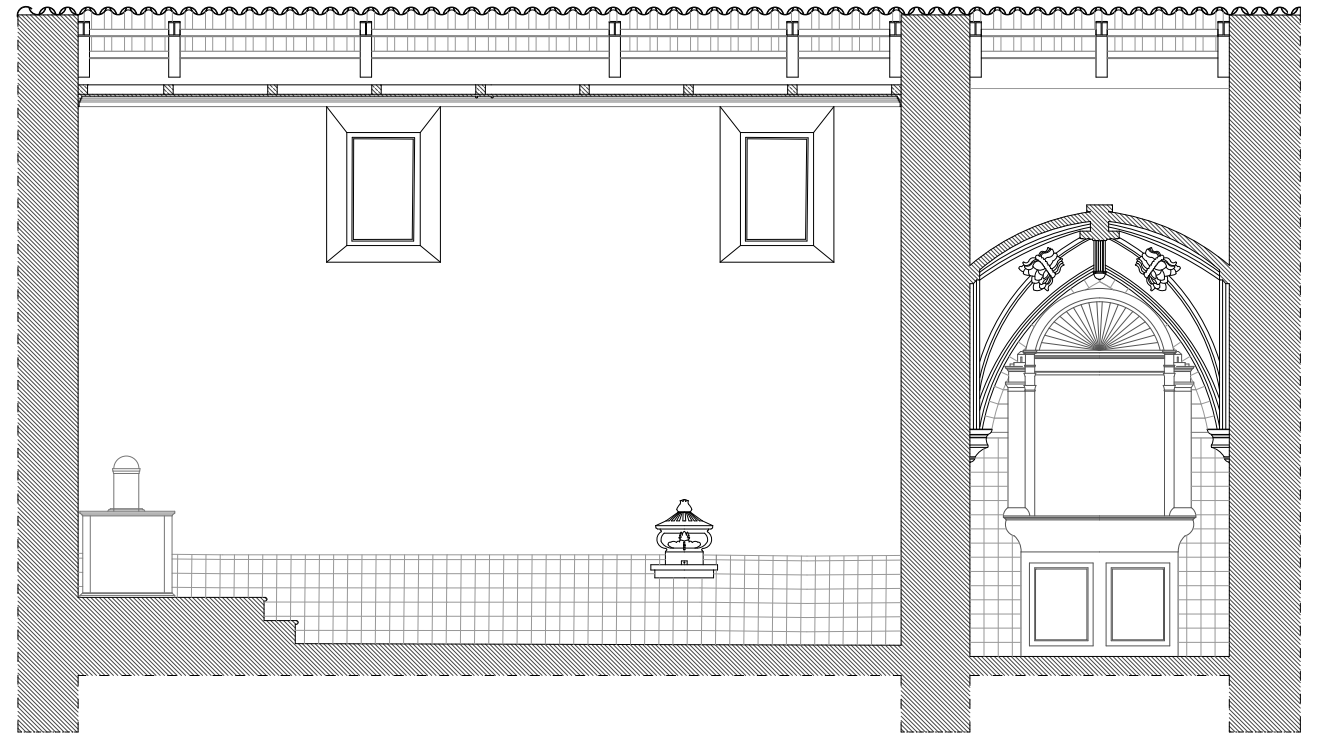
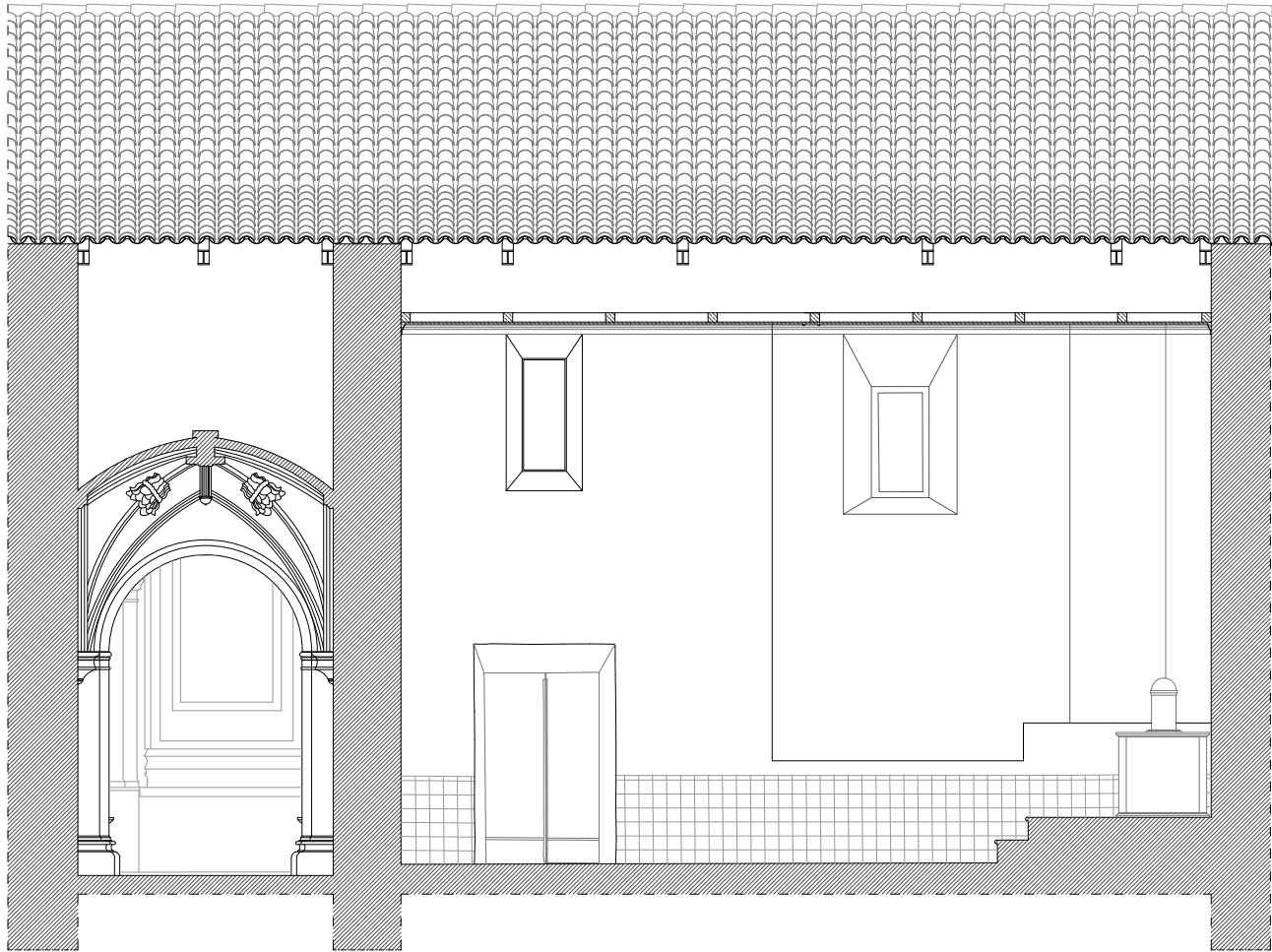
*Corte Longitudinal da Igreja do Con-  
vento de Santa Iria. Alçado Interior Sul.*



0 0.5 1 2m



*Cortes Transversais da Igreja do Con-  
vento de Santa Iria. Alçados Interiores  
Este e Oeste.*



0 0.5 1 2m

*Cortes Longitudinais pela Sacristia da  
Igreja do Convento de Santa Iria. Alça-  
dos Interiores Norte e Sul.*



Desenhos da Proposta de Intervenção

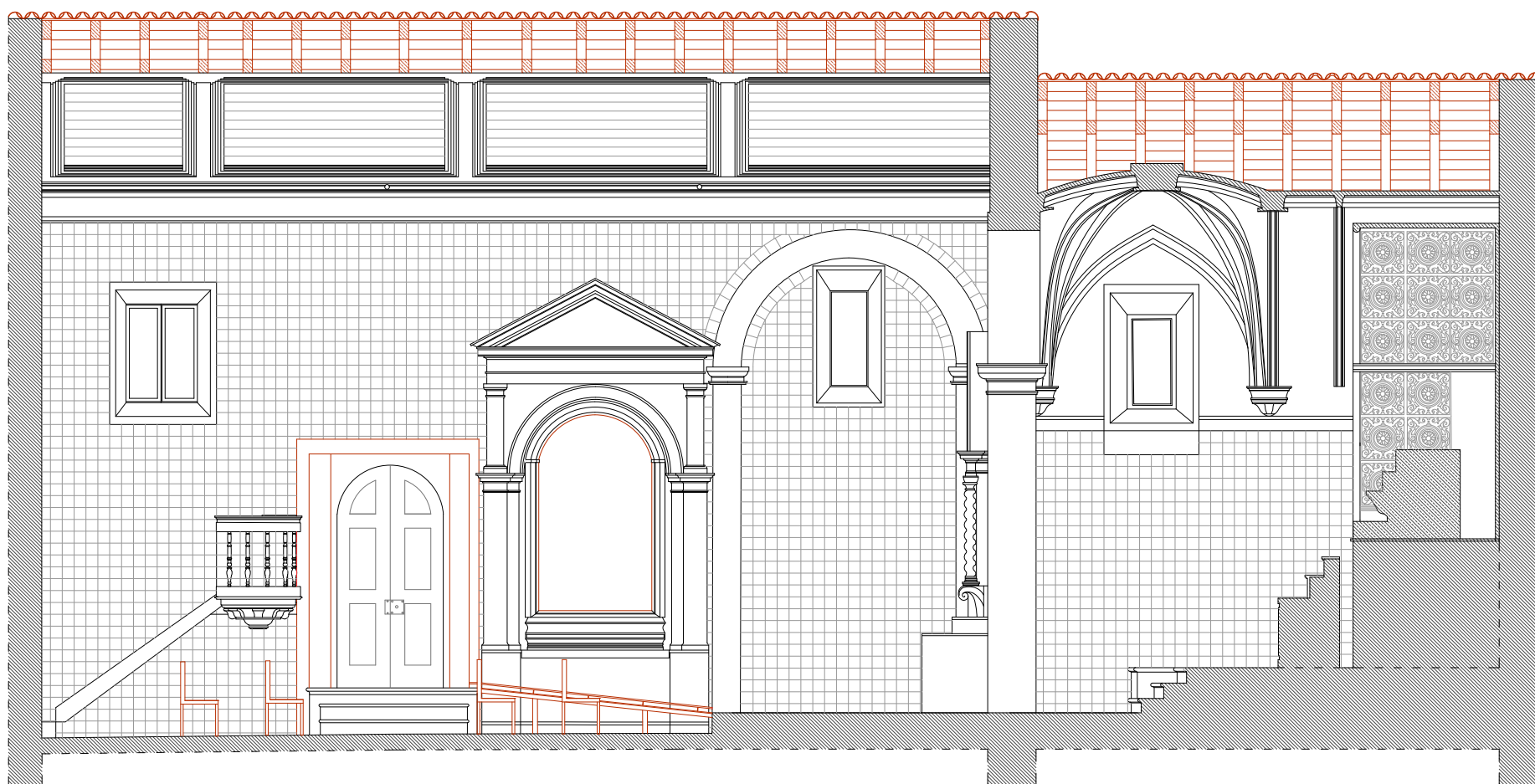


0 0.5 1 2m



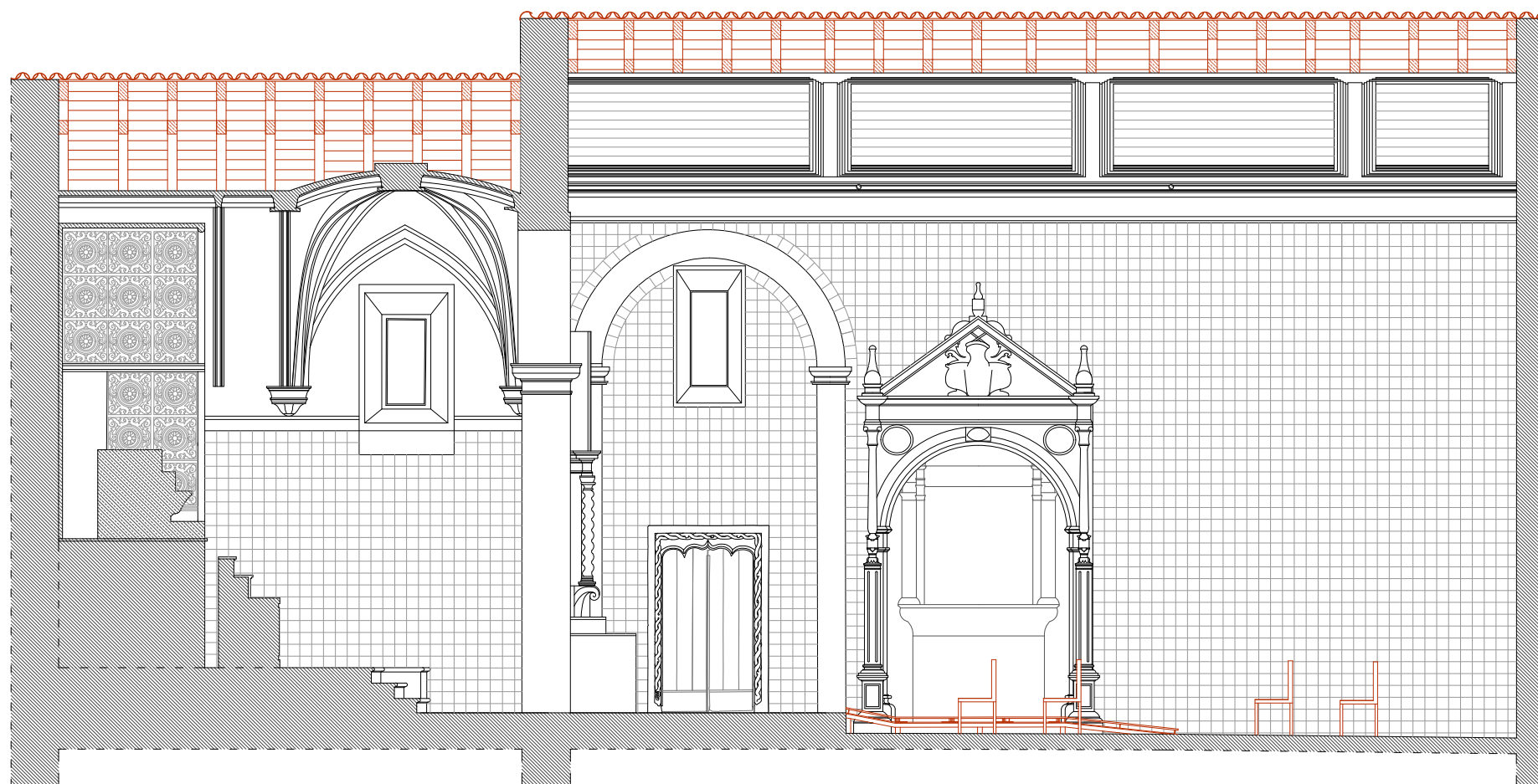


*Planta da Igreja do Convento de Santa Iria. Proposta de Intervenção. Cota 1.30 m.*



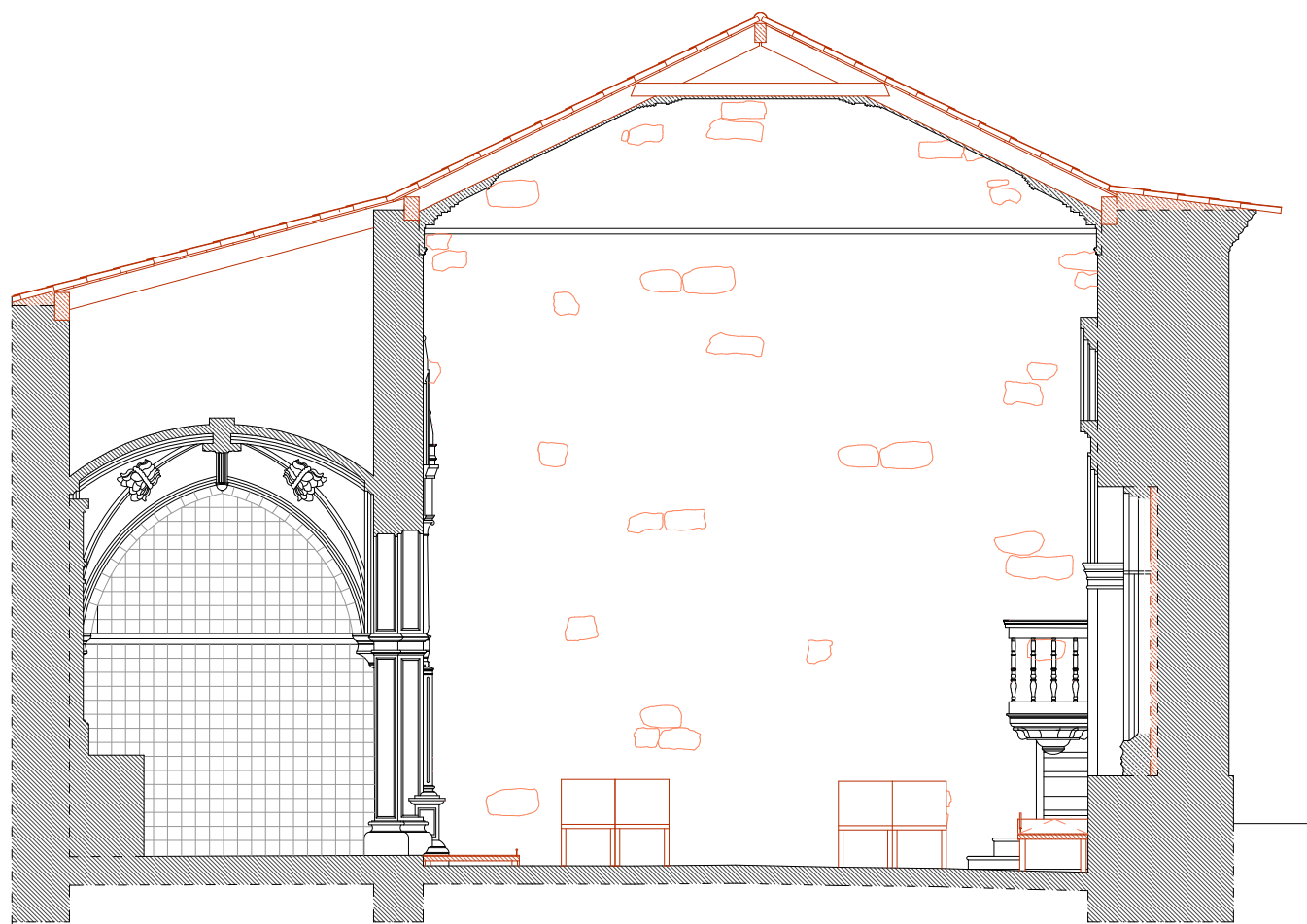
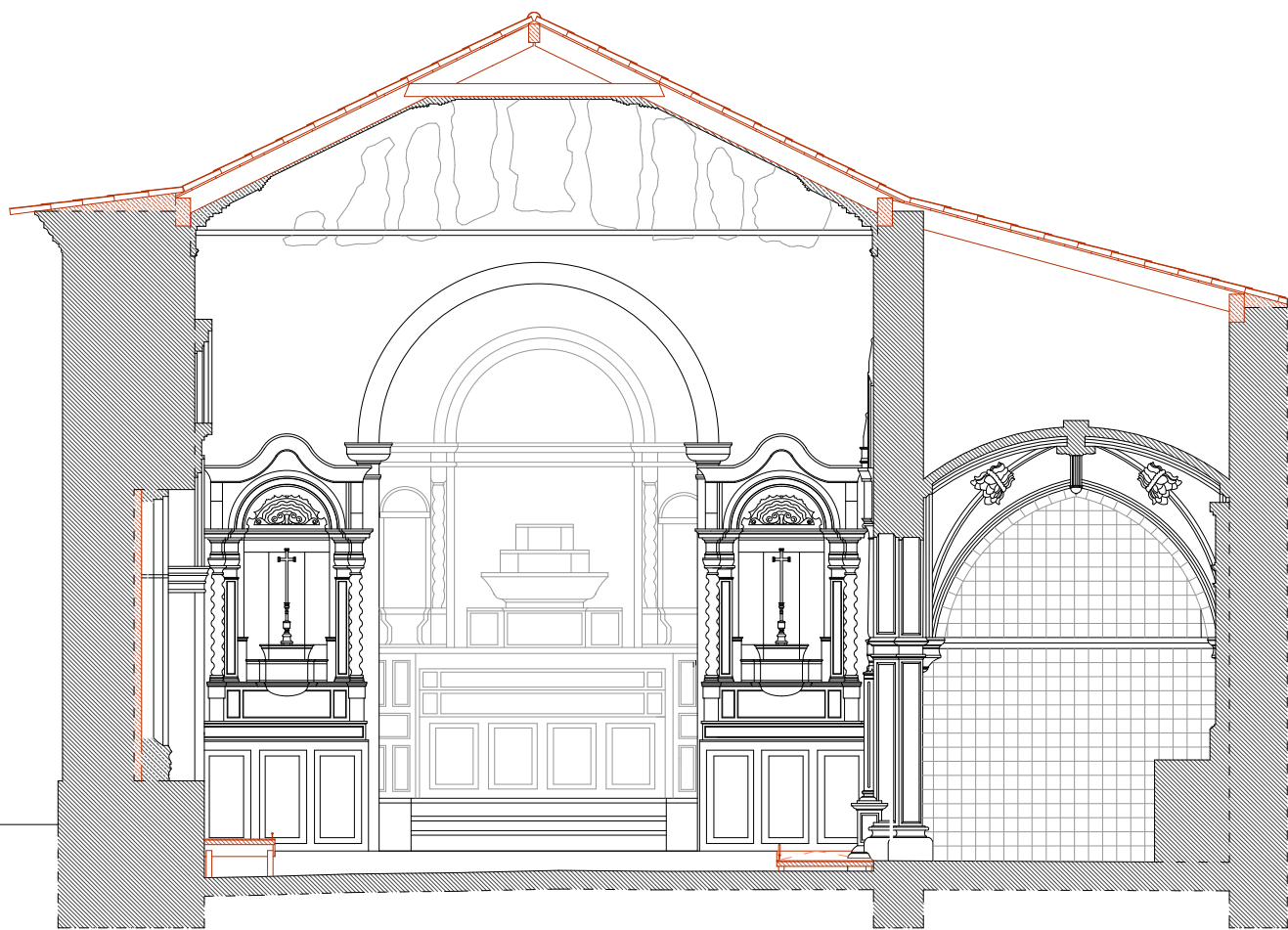
0 0.5 1 2m

*Corte Longitudinal da Igreja do Con-  
vento de Santa Iria. Alçado Interior  
Norte. Proposta de Intervenção.*



0 0.5 1 2m

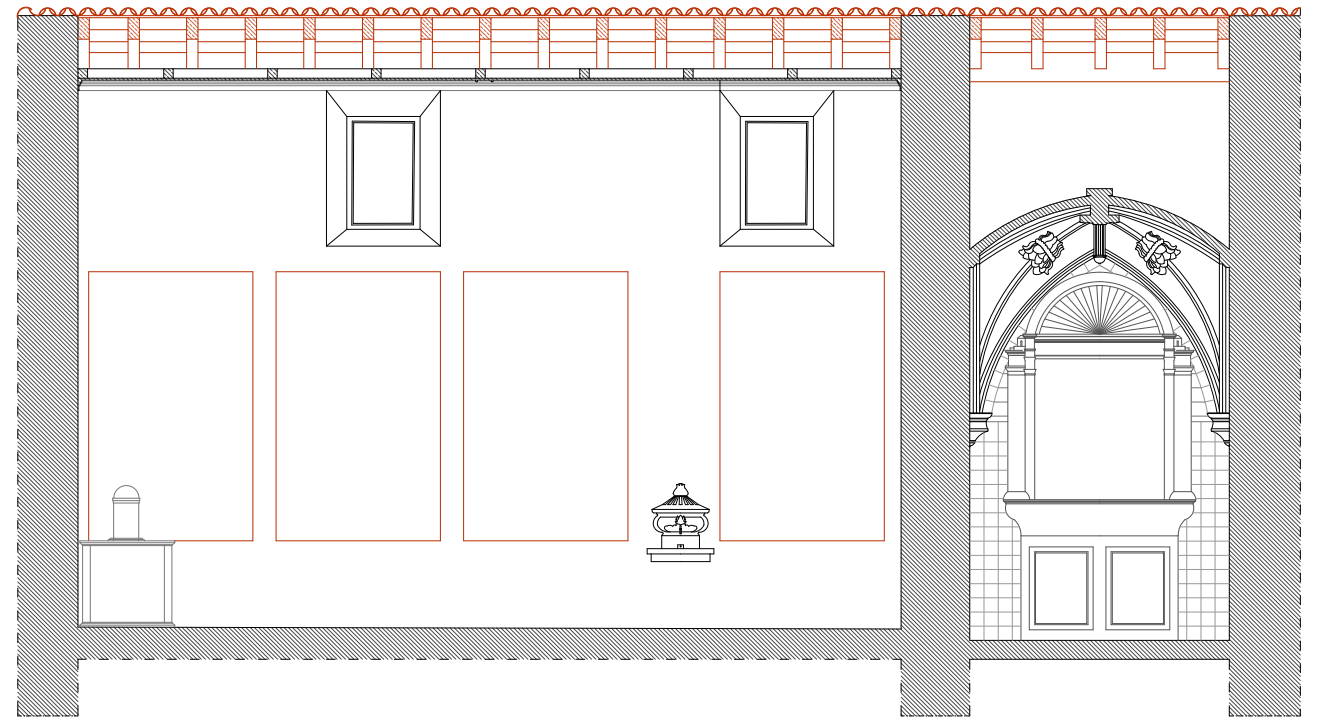
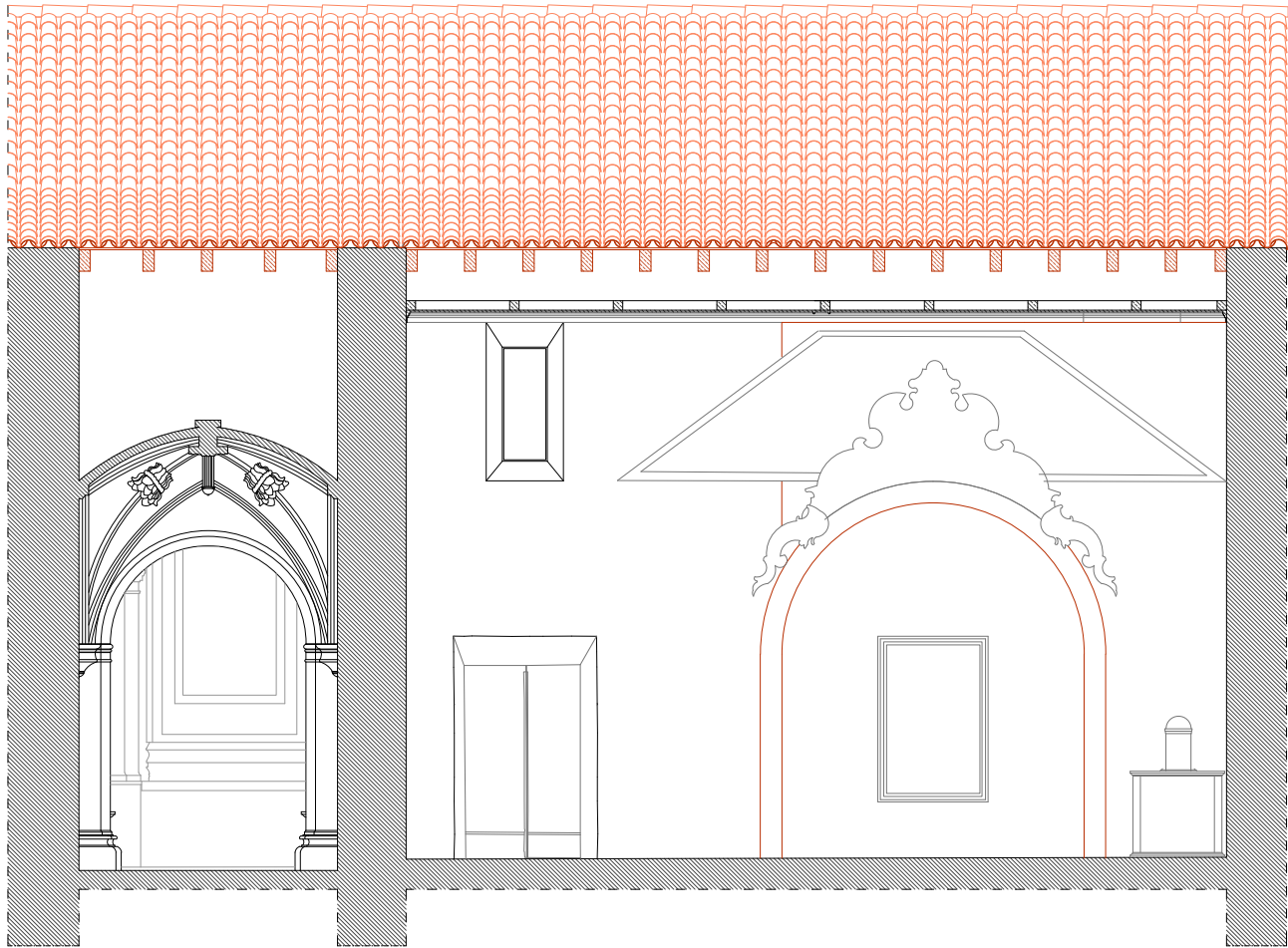
*Corte Longitudinal da Igreja do Con-  
vento de Santa Iria. Alçado Interior Sul.  
Proposta de Intervenção.*



0 0.5 1 2m



*Cortes Transversais da Igreja do Con-  
vento de Santa Iria. Alçados Interiores  
Este e Oeste. Proposta de Intervenção.*



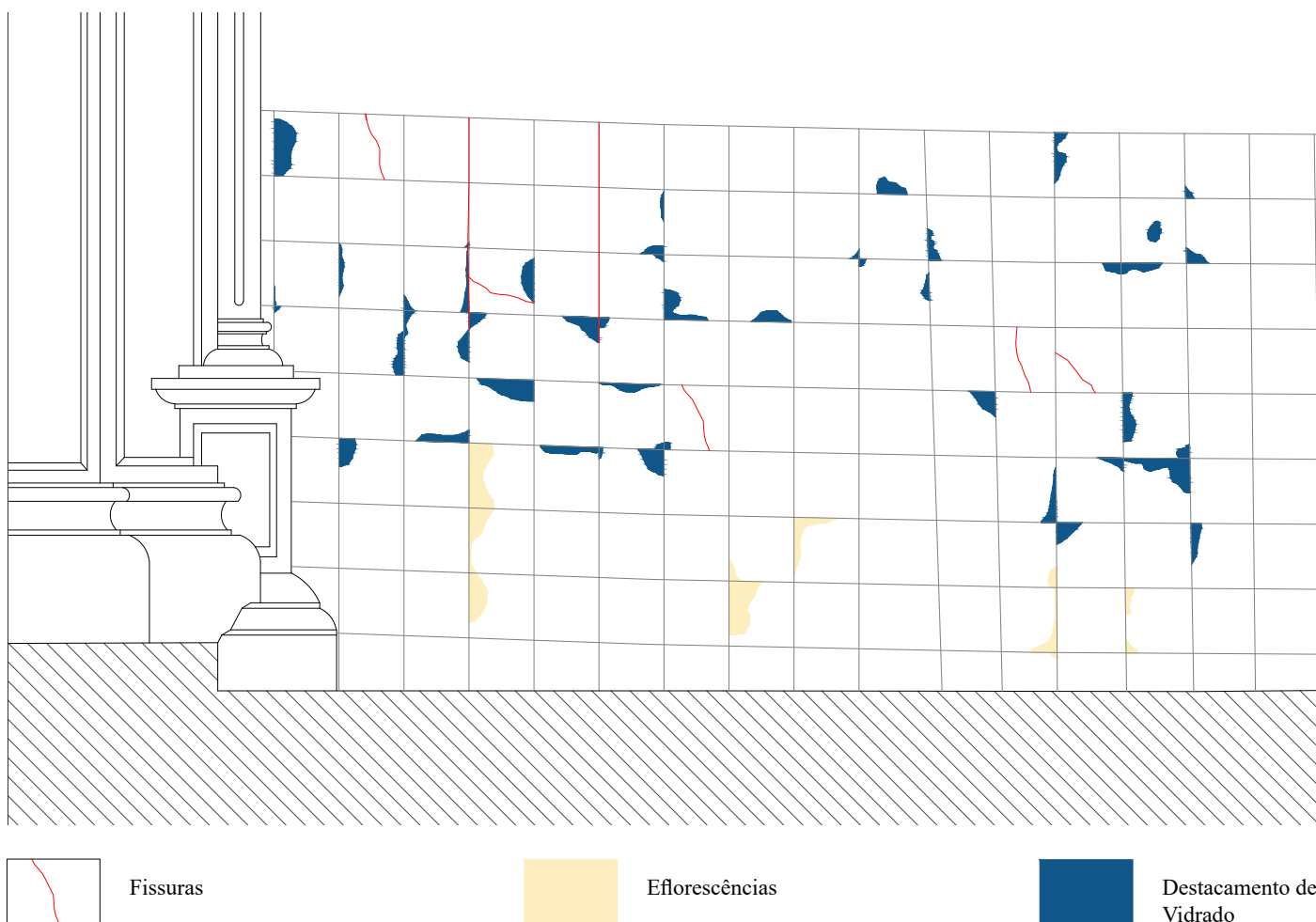
0 0.5 1 2m

*Cortes Longitudinais pela Sacristia da Igreja do Convento de Santa Iria. Alçados Interiores Norte e Sul. Proposta de Intervenção.*



## Tratamento dos Acabamentos

Por se considerar que os acabamentos existentes na Igreja do Convento de Santa Iria possuem uma tão forte presença no edifício, viu-se o tratamento das suas anomalias como indispensável, uma vez que não se justificaria que estes elementos fossem negligenciados relativamente aos restantes componentes deste espaço. Como tal, desenvolveu-se este estudo, mais pormenorizado, sobre as ações a realizar no tratamento de cada um dos acabamentos, e qual o processo a realizar, passo a passo. Este estudo centra-se nos azulejos, nas pinturas murais e nos retábulos.



51. Anomalias existentes nos azulejos da parede fundeira.





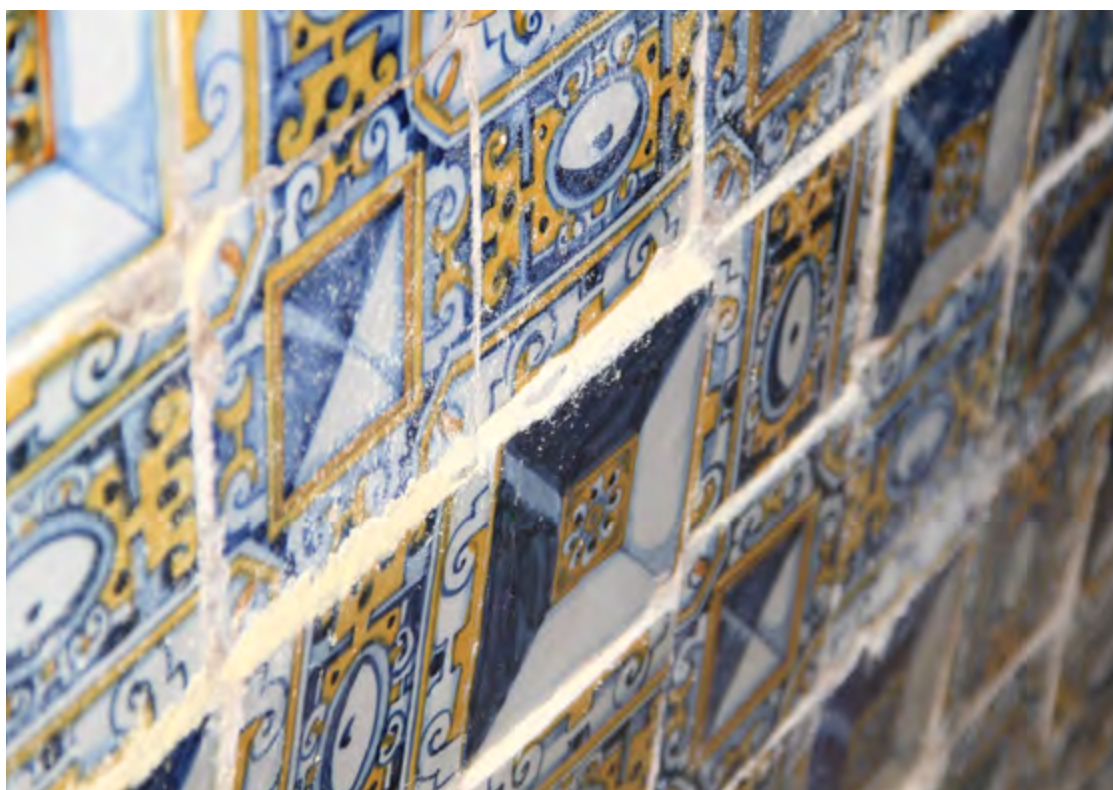
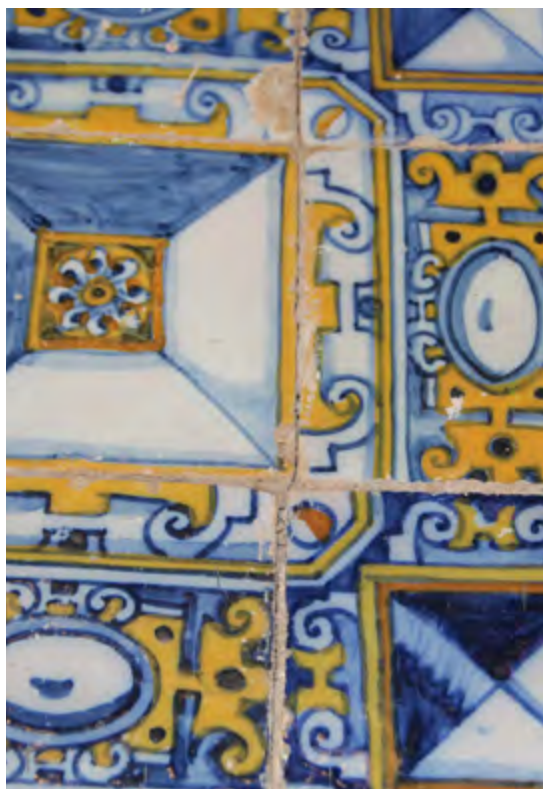
## *Os Azulejos*

Como já foi referido anteriormente, grande parte das paredes interiores da Igreja do Convento de Santa Iria encontram-se revestidos por azulejos, o que os torna num dos elementos mais caraterísticos do espaço.

Dado que a superfície da igreja coberta por azulejaria tem dimensões consideráveis, o estudo terá como foco os azulejos que se encontram na parede fundeira, visto que são os que apresentam um maior nível de degradação e que concentram em si todas as anomalias que se encontram nos restantes azulejos do espaço (fig. 51).

As alterações que se deram nos azulejos, ao longo do tempo, são devidas a diversos fatores de deterioração, que contribuíram para a aceleração do processo natural da sua alteração física. Fenómenos como a migração de humidade ascensional por capilaridade, a partir do solo, defeitos de assentamento dos azulejos e intervenções anteriores inadequadas, onde foram introduzidas argamassas de assentamento de cimento, com massas fortes que provocam novas ruturas nos azulejos e o destaque dos vidrados no limite das juntas, são tidos como as principais causas de deterioração. Estes mesmos fenómenos deram origem a diversas anomalias que põem em causa o bom funcionamento físico do conjunto de azulejaria, como é o caso de eflorescências, originadas pela migração de soluções, e que provocam a desagregação e a descoesão superficial, além de que originam o surgimento de sais no vidrado; fissurações, fraturações, fragmentações e lacunas, os quais criam descontinuidade no suporte mecânico, levando a que exista uma maior separação das partes e à perda de material; a quase inexistência de juntas entre os diversos azulejos; e uma camada de sujidade generalizada que se espalha por toda a superfície (figs. 52 a 56).

O tratamento de todas as anomalias que afetam a azulejaria da igreja consiste num processo moroso e cuidado, que deve ter como base a realização de ensaios que permitam determinar que todas as técnicas, materiais e produtos



52 a 56. Anomalias existentes nos azulejos da parede fundeira.

utilizados na intervenção sejam compatíveis com as qualidades físicas e estéticas dos azulejos originais.

A primeira etapa desta ação deve passar pelo levantamento gráfico e fotográfico da superfície que será alvo de intervenção, de modo a que fique registado todos os tipos de anomalias e qual o estado original em que se encontrava o conjunto. De seguida, é iniciado o verdadeiro processo de tratamento.

Começa-se por realizar uma limpeza preparatória e superficial, que permite a remoção das argamassas de juntas que mostrem ser prejudiciais para o conjunto (fig. 57); segue-se a realização de uma pré-fixação e consolidação de vidrados e chacotas que revelem encontrar-se em destacamento iminente, para evitar que ocorra uma maior degradação dos azulejos enquanto ocorre a intervenção; recorre-se também à aplicação de um faceamento protetor, o qual serve como proteção reforçada quando se efetuar a remoção de alguns dos azulejos (Pereira 2003: 25). O desmonte da azulejaria deve ser executado de cima para baixo, devendo-se evitar o levantamento indiscriminado de todo o conjunto, devido aos riscos que tal processo pode causar. Em vez disso, deve-se remover apenas os elementos que se mostrem realmente danificados, para que se possa proceder à remoção das argamassas mais aderentes, de forma a não danificar as unidades azulejares, sendo só retirados os elementos que apresentam um destacamento irreversível do suporte, sendo este último também consolidado com argamassas de baixo peso, processo este realizado por injeção. Apesar de, neste momento, não existir sinais de colonização biológica nos azulejos, pensa-se ser sensato realizar uma desinfestação preventiva, no caso destes organismos afetarem a azulejaria no futuro. De seguida, procede-se à dessalinização do vidrado e da chacota, os quais se encontram contaminados por sais solúveis, usando-se, nos azulejos removidos, água corrente e água desionizada, e compressas embebidas em água desionizada, nos restantes azulejos na parede (Pereira 2003: 32) (fig. 58).

Relativamente à sujidade que se encontra no conjunto, esta deverá ser





57. Remoção de argamassas prejudiciais.



58. Dessanilização do vidrado.



59. Remoção da sujidade existente no vidrado.



removida através de uma limpeza que permita, num primeiro momento, que seja desprendida dos azulejos e depois completamente retirada da azulejaria (fig. 59). Para a correção das peças que se encontram fragmentadas, deve recorrer-se à sua colagem, colocando os fragmentos numa posição de equilíbrio em caixa de areia, assim como à fixação de vidrados, seguindo-se a consolidação da chacota e do vidrado. No preenchimento de lacunas dos azulejos, emprega-se a reintegração volumétrica, a qual permite a correção das discontinuidades físicas e estéticas do material, com o uso de uma argamassa que seja compatível com a pré-existente e que melhore as propriedades aderentes. A continuidade física também deve ser assegurada com o uso de enchimentos, os quais, após a sua aplicação, devem ser nivelados. Após isto, avança-se para o processo de reintegração cromática e a produção de duplicados, criados a partir dos registos e da observação do existente, o que permite que esta metodologia seja válida, coerente e fundamentada, optando-se por executar as reproduções utilizando a técnica de pontilhismo<sup>1</sup> e, cromaticamente, aplicando tons ligeiramente mais claros que os originais, permitindo por isso que estas peças sejam distinguíveis das originais através de uma análise mais atenta. Por último, o processo de tratamento é finalizado com a aplicação de uma película de proteção final em toda a superfície da azulejaria (Tavares 2003: 146).

A realização da conservação e restauro da azulejaria da Igreja do Convento de Santa Iria, como aqui descrito, permitiria que o seu espaço interior se valorizasse e ganhasse uma nova dignidade estética e física.

---

<sup>1</sup> Técnica em que pequenas manchas ou pontos, por justaposição, criam uma mistura ótica no observador que dá lugar a uma imagem.



60 a 65. Pinturas existentes no teto em caixotões.



### *As Pinturas Murais e do Teto em Caixotões*

Ao entrar-se na igreja, um dos elementos que chama à atenção é o teto de caixotões, o qual está revestido com pinturas que representam as cenas da vida de Santa Iria, padroeira da cidade de Tomar e santa que deu o nome ao edifício, tendo, por isso, um papel didático e uma importância acrescida. Continuando a percorrer o espaço da igreja, depara-se com diversas pinturas murais, presentes desde os vãos das janelas, ao arco triunfal e até as paredes laterais da capela-mor e da sua abóbada. A natureza destas pinturas é bastante diversa, variando entre temáticas de brutescos, existentes nos vãos das janelas, e representações figurativas de santos e cenas bíblicas.

Ainda que a presença destas pinturas na igreja possa passar despercebida, do ponto de vista de um observador desatento, o seu valor é inegável e como tal vê-se como indispensável o seu tratamento e conservação. Apesar de algumas das soluções apresentadas poderem ser executadas nos dois tipos de pintura, devido ao facto da natureza dos suportes onde se encontram serem diferentes, considerou-se necessário apresentar separadamente as operações a realizar em cada um dos casos. Por isso, numa primeira fase, irá proceder-se à análise e proposta de intervenção das pinturas do teto de caixotões, passando-se de seguida para as pinturas murais, cujo o tratamento apresentado representará uma tipificação das soluções para a resolução das anomalias encontradas no conjunto.

Com a passagem do tempo, as pinturas existentes no teto de caixotões sofreram alterações na sua integridade estética (figs. 60 a 65), física e química devido a diversos fatores que contribuíram para a sua degradação “Actualmente a sua deterioração ainda é maior que então só se aproveitando um ou dois painéis” (Salema 1985: 52). Como resultado, aquilo que pode ser observado hoje em muito difere das pinturas que foram inicialmente concebidas.

Ao realizar-se uma análise geral dos painéis que compõem o teto, detetam-se

várias anomalias existentes no conjunto. Começa-se por constatar a presença de fissuras e fendas de diversas dimensões, a presença de uma camada de sujidade superficial na superfície dos painéis, a existência de eflorescências pontualmente, assim como a existência de orifícios circulares provocados por insetos xilófagos. Deu-se também a descloração dos tons originais das pinturas, fenómeno que poderá ter resultado da ação cumulativa da luz natural e artificial não filtrada. Além disso, grande parte das representações encontram-se em falta ou com um desenho muito indefinido, o que faz com que se perca a leitura do conjunto.

Na execução da intervenção, deve-se considerar que as soluções utilizadas têm de manter incólume os processos tecnológicos originais das pinturas estudadas e que as operações postas em prática protejam a soma das suas características substanciais, do original até ao atual, como resultado das várias transformações que ocorreram ao longo do tempo

Para o tratamento das anomalias, após ser realizado o levantamento fotográfico e gráfico de todo o conjunto e proceder-se à recolha de um grande número de camadas cromáticas para a caracterização material, para apoiar a intervenção de conservação em restauro ao nível do tratamento a efetuar, a primeira operação que se deve realizar é a consolidação das madeiras que se encontram enfraquecidas, para que se possa proceder às próximas operações sem que exista o risco de danificar mais o conjunto. Segue-se, então a limpeza seletiva de cada painel e das molduras do teto, tendo em consideração os tipos de sujidade identificadas e recorrendo a métodos que não sejam prejudiciais para as camadas pictóricas, sendo por isso preferível usar um processo manual. Uma vez que se verifica a existência de insetos xilófagos, é também igualmente necessário proceder-se à desinfestação curativa e preventiva das madeiras, utilizando um produto biocida que tenha ação inseticida. É também nesta fase que se recorre à dessalinização das áreas afetadas por eflorescência. Realizadas estas etapas iniciais, avança-se para a consolidação das fendas e das fissuras, usando para isso segmentos, cavilhas de madeira e adesivo, colocados na contraface dos

painéis (Pereira 2011: 399). Para o tratamento da descloração das pinturas, realiza-se uma reintegração cromática usando materiais que sejam compatíveis com o suporte e sendo o mais semelhantes possíveis às tintas pré-existentes, a um tom abaixo do original e recorrendo à técnica de *tratteggio*<sup>1</sup>, permitindo assim, numa análise mais atenta, a distinção das pinturas originais relativamente às da intervenção (Freitas 2003: 97). Na possibilidade de encontrar registos históricos das cenas representadas nos painéis antes destas ficarem danificadas, e sendo estes fundamentados, deve-se proceder igualmente à reintegração das pinturas e partes em falta utilizando a mesma técnica de *tratteggio* usada na restituição cromática .

Passando agora para as pinturas murais, pode observar-se que estas foram executadas numa camada de argamassa de espessura muito fina, estando por isso quase que diretamente assentes na pedra. Ao ser realizada a análise do seu estado de conservação, concluiu-se que o conjunto está fragmentado e apresenta inúmeras lacunas na camada cromática, levando a que a composição se encontre parcialmente destruída. Também nas pinturas murais puderam ser observadas diversas anomalias que foram igualmente detetadas no teto de caixotões, como a existência de eflorescências, a presença de organismos de natureza microbiana, os quais deram origem à formação de manchas pontuais e de pequenas dimensões na superfície geral do conjunto, e a descoloração da camada pictórica (fig. 66 a 71).

À semelhança da intervenção realizada nas pinturas do teto de caixotões, após feitos os devidos levantamentos anteriormente apresentados, o primeiro passo a realizar é a pré-consolidação a fim de evitar a perda de revestimento, por meio de injeção, permitindo uma melhor estabilidade e adesão ao suporte, à qual se segue a limpeza de toda a superfície, para eliminar os depósitos de poeiras e manchas. Para a desinfestação curativa e preventiva, procede-se à apli-

---

<sup>1</sup> Técnica de retoque de cores, através do preenchimento da camada pictórica com linhas finas, rigorosamente verticais e paralelas. Quando observado à distância, o *tratteggio* é visto como parte integrante do conjunto da pintura.



66 a 69. Pinturas murais existentes nas paredes laterais da capela-mor.



70 e 71. Pinturas murais que encimam o arco triunfal, na nave da igreja.

cação com um difusor de biocida nas áreas contíguas às pinturas, processo que é seguido de uma limpeza por via húmida (Lopes 2007: 155). Segue-se a dessalinização da superfície, através da aplicação de compressas de água na extração de sais nas áreas afetadas. Terminado este processo, avança-se para a consolidação pontual por meio de injeção com argamassa líquida, cuja composição deve ser compatível com o pré-existente, suprimindo as faltas de aderências, e para o preenchimento de lacunas e reforço de áreas com fraca coesão mecânica, com argamassas com tom aproximado e inertes de granulometria próximas da original. Por último, procede-se à intervenção relativa ao tratamento da descloração das pinturas, usando para isso o mesmo tipo de abordagem descrita nas pinturas do teto de caixotões, através do uso de *tratteggio* e, como também foi falado anteriormente, no caso de haver registos históricos das pinturas antes do aparecimento das anomalias, realiza-se a sua restituição utilizando a mesma técnica antes referida.

Ao tratar os danos existentes tanto nas pinturas do teto de caixotões como nas pinturas murais, não só se estaria a recuperar e preservar um dos elementos ornamentais que possuem um grande papel decorativo e figurativo da Igreja do Convento de Santa Iria como também se estaria a restituir a esta parte a sua imagem histórica.





72 e 73. Altares que ladeam o arco triunfal, na nave da igreja.



## *Os Retábulos Barrocos*

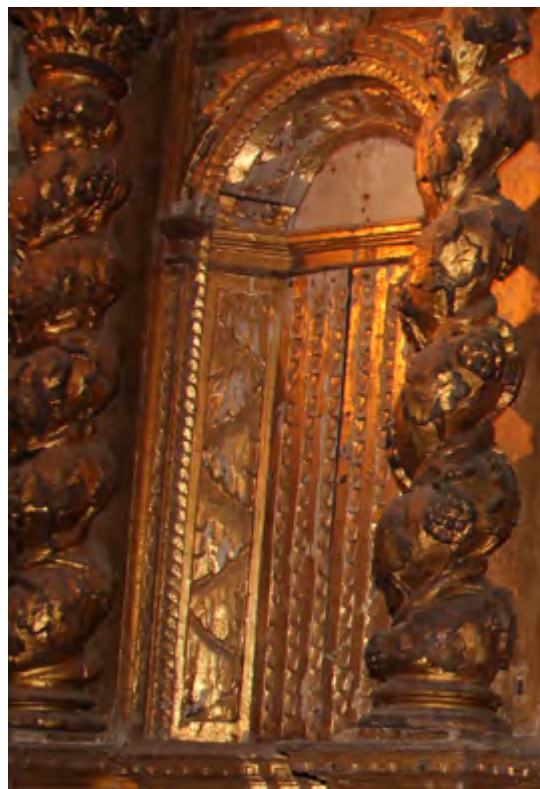
Sendo estes retábulos parte dos elementos de valor pertencentes à obra, e dado o seu avançado estado de degradação, considera-se pertinente que seja realizada uma ação de intervenção e conservação sobre os mesmos, de forma a evitar que a condição em que se encontram se agrave e o que o número de danos aumente. Como já fora referido, no espaço da igreja encontram-se três retábulos: dois a ladear o arco triunfal no corpo da nave (figs. 72 e 73) e um terceiro que se encontra na capela-mor (fig. 74). Por ser o altar com maior simbolismo, maiores dimensões, e aparentar estar mais desgastado, incluindo em si todas as anomalias que os restantes dois também apresentam, o estudo era focar-se sobre o altar que se encontra na capela-mor.

O retábulo barroco que se localiza na capela-mor encontra-se num estado de degradação avançado, acumulando em si um grande número de anomalias provocadas pelos mais diversos fatores. São estas: a existência de microfissuras visíveis sobre as folhas de ouro, provocadas pela perda das suas características físicas, coesão e adesão, e resultando em destacamentos, lascas e inúmeras lacunas de pequenas e grandes dimensões; manchas escuras, cujo aparecimento foi causado pela existência de microrganismos; grande desgaste das folhas de ouro, originadas pelas poeiras em espessas camadas sobre estas acumuladas; zonas enfraquecidas, geradas pela ação de insetos xilófagos; madeira muito fragilizada e apodrecida, o que levou ao aumento da existência de lacunas e falhas volumétricas; e presença de inúmeros orifícios, que foram originados pela oxidação dos pregos presentes no conjunto (figs. 75 a 80). A ocorrência destes fenómenos e as anomalias que as originaram levaram a que o aspeto estético do elemento em questão tenha sido fortemente alterado, o que justifica a procura do seu tratamento.

Como nos outros casos já retratados, a intervenção deve sempre ser iniciada pela execução de um levantamento fotográfico e gráfico, o qual permite



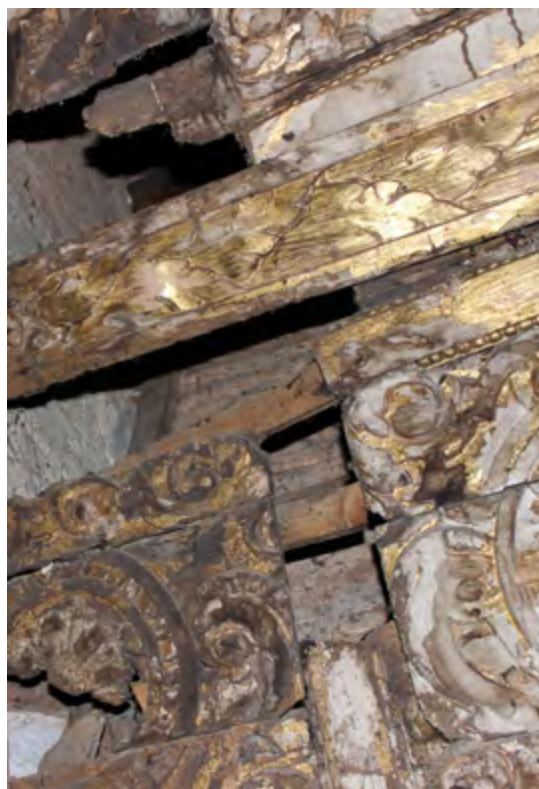
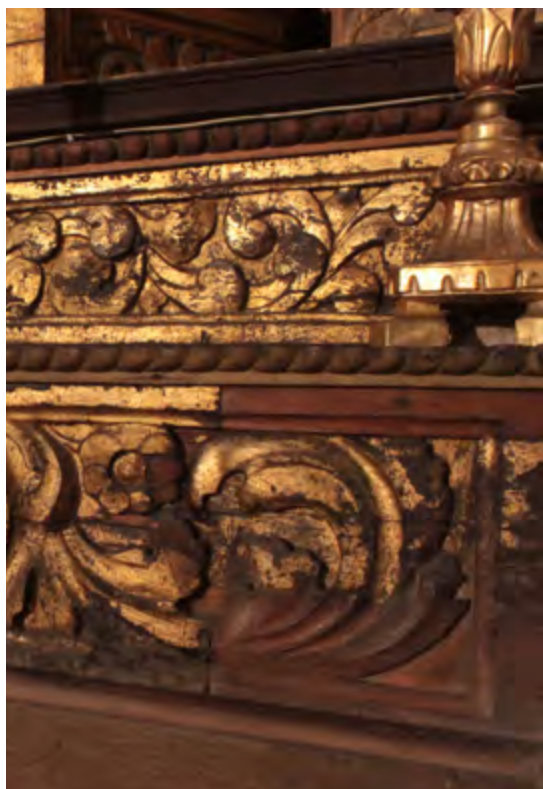
74. Altar barroco existente na capela-mor.



ter presente o estado inicial em que se encontrava o objeto a ser intervencionado e quais as anomalias que o assolavam. No caso do altar barroco, este processo torna-se especialmente importante uma vez que, para o seu tratamento, é necessário recorrer ao desmonte das diversas partes que o compõe.

Realizada esta fase inicial, é possível começar a realizar a intervenção. Tem-se, como primeiro passo, a realização da pré-fixação pontual das áreas que mostram estar em via de destacamento e a consolidação pontual das madeiras enfraquecidas, para que os momentos seguintes não representem um risco de maior danificação que aquela já existente. Procede-se, depois, ao desmonte total do altar, previamente marcado com todas as peças que o constituem e todos os elementos que se consideram necessários a destacar; segue-se para a realização da limpeza da contraface das madeiras, por processo manual, sendo esta executada de forma suave, de modo a remover as poeiras e sujidades superficiais mas interferindo o menos possível nas matérias que constituem as camadas de revestimento. É também importante realizar nesta primeira fase a desinfestação curativa e preventiva do conjunto, usando para isso um produto que tenha simultaneamente ação inseticida e fungicida, para que estes fatores sejam rapidamente eliminados, devido aos grandes danos que causam (Pereira 2011: 186). Depois, avança-se para a fixação total das áreas que apresentavam perda de coesão e, com a superfície mais estável, realiza-se igualmente a fixação pontual dos destacamentos existentes. Após estes primeiros processos, começa-se a tratar da estabilização física do suporte, iniciando o processo pela realização da consolidação em profundidade e reforço das madeiras fragilizadas, e a fixação dos elementos que se encontravam fraturados, em processo de destacamento ou já destacados; com o uso de segmentos, cavilhas de madeira e adesivo, o qual seria colocado na contraface da peça para não colocar em risco a sua integridade, pode-se proceder à eliminação das fendas. É também importante que exista um reforço das estruturas de sustentação e união das madeiras, para que exista uma maior firmeza do conjunto, sendo para isso ser necessário recorrer ao uso de madeira de boa qualidade, previamente estabilizada, e de parafusos em





75 a 80. Anomalias existentes no altar barroco da capela-mor.

aço inox, para que não exista oxidação e evitando, assim, danos futuros (Pereira 2011: 186). Os pregos e outros elementos metálicos pré-existentes necessitam de ser limpos, para travar o processo de oxidação, e aqueles que mostrem que já não desempenham a sua função têm de ser substituídos por peças em aço inox. Também os orifícios de inserção dos parafusos devem ser colmatados para que a sua presença não se faça sentir demasiado. Os travamentos e apoios que se encontram fortemente degradados também devem ser trocados por elementos de madeira nova da mesma espécie, igualmente devidamente estabilizada. Relativamente à reconstituição dos elementos volumétricos em falta, este processo deve ser efetuado sempre que se revele importante para que exista uma melhor compreensão da unidade estética do conjunto, os quais devem ser colmatados com o mesmo tipo de madeira usada nos restantes procedimentos. Devido ao facto das folhas de ouro estarem fortemente danificadas, deve realizar-se uma limpeza química apenas nas superfícies que estejam em razoável estado de conservação; de seguida, executa-se a desinfecção das áreas atacadas por microrganismos e que possuam manchas negras. Para além disso, todas as superfícies devem ser alvo de uma camada que permita a sua proteção contra os mais diversos fenómenos. Por fim, para a integração cromática dos elementos de talha dourada, por serem grandes áreas de lacuna e por estarem presentes na generalidade do conjunto, opta-se por realizar uma intervenção que permita uma distinção entre a integração e o original, aplicando apenas os pigmentos em finas camadas diretamente sob as lacunas, o que faz com fiquem visíveis os veios da base mas permitindo que o conjunto das superfícies apresente um aspeto homogéneo (Freitas 2003: 112).

A realização de tal intervenção, com os seus diversos processos, permitiria que fosse restituída a integridade física do conjunto, dando-lhe uma maior resistência e protegendo todas as suas superfícies, e permitindo, do ponto de vista estético, uma leitura harmoniosa da peça.





## Entrevistas

*Entrevista a Carlota do Valle, proprietária da Igreja do Convento de Santa Iria*

**Helena Riesenberger Bernardo: Senhora D. Carlota do Valle, antes de mais queria agradecer-lhe a sua disponibilidade. Gostaria de começar por lhe perguntar o que me sabe dizer sobre o antigo coro da igreja.**

Carlota do Valle: O que eu sei sobre o coro é o que se encontra, por vezes, em alguns livros. Que era um coro que tinha uma parte de baixo e uma parte de cima e que o comprimento original da igreja era maior do que é agora. No entanto, quando a minha família comprou a igreja, em 1897, o coro já não existia, por isso não temos nenhum registo sobre ele.

**HRB: E relativamente aos elementos da igreja: quando pensa nela, do que é que se lembra?**

CV: A primeira imagem que me vem à cabeça são os azulejos da igreja. Existem em todas as suas divisões, por isso não há como não me lembrar deles. Acho que não serei a única pessoa a pensar assim. Por outro lado, os altares de folha de ouro também são muito marcantes, exatamente por contrastarem com os azulejos. Além de que são de grande valor, como se vê pelo seu trabalho.

**HRB: Dá destaque a mais algum elemento?**

CV: Também me recordo da abóbada da capela-mor. Tem um grande significado religioso, por apresentar muitos símbolos da paixão de Cristo, por isso gostava que fosse mais vezes lembrada. Outro elemento que também considero curioso é o púlpito porque deve ser das peças mais antigas da igreja, apesar de sempre ter achado que tem uma posição um pouco estranha, imediatamente a seguir à porta.

**HRB: E relativamente ao funcionamento da igreja? Sei que esta esteve muitos anos encerrada e sem qualquer tipo de programa. Como uma dos oito**

**proprietários da igreja, o que gostaria de ver a acontecer no seu espaço?**

CV: Sim, a igreja esteve encerrada durante muitos anos porque se encontrava num estado muito mau, o que levou a que eu e os meus irmãos a apresentássemos à Comunidade Europeia como um monumento que precisava de ser recuperado. Fomos um dos dois vencedores de Portugal e por isso eles financiaram 25% do total das obras, a qual se juntou o apoio da DGMN e da CMT. Depois das obras feitas voltou-se a abrir o edifício ao público. Ao início chegamos a realizar alguns eventos na igreja, como concertos e exposições, mas depois disso alguns elementos ficaram danificados, o que penso que deve ter sido causado pelo grande número de pessoas que visitaram o espaço nessa altura. Por isso, uma vez que tínhamos acabado de fazer obras na igreja, e por existirem lá muitos objetos de valor, não se voltou a repetir. Não acho que seja aconselhável. Por outro lado também acho que a igreja já tem muito valor por si só, não precisa de elementos adicionais para ter visitantes. Gostava que as pessoas entrassem lá e que apreciassem o edifício, que andassem no seu interior e que também parassem um bocado para o observar. É importante que se apercebam de toda a história que existe ali.

## *Entrevistas aos Tomarenses*

**HRB: Antes de começarmos, pedia-lhe, por favor, que indique o seu nome, idade e profissão.**

Raquel Matos: Chamo-me Raquel Matos, tenho 18 anos e sou estudantes universitária.

**HRB: Raquel, obrigada pelo seu tempo. Gostava de lhe fazer algumas perguntas relativamente à Igreja do Convento de Santa Iria. O que pensa deste edifício?**

RM: É uma igreja importante, parte da Ordem de Cristo, e deve ser restaurada para ser que possa ser aproveitada. É um monumento demasiado precioso para não ser aproveitado, não só pelos tomarenses mas também pelo resto do país. É também um monumento que contribui para o enriquecimento da cidade perante os estrangeiros que nos visitam.

**HRB: Que significado tem a Igreja do Convento de Santa Iria para si? Já alguma vez usou o espaço deste edifício?**

RM: Nunca tive nenhuma experiência lá, mas é importante tomarmos consciência de que é nossa e valorizar a sua beleza e antiguidade. É por isso importante a sua manutenção ao longo do tempo.

**HRB: O que acha que faz falta à igreja para que a comunidade e os visitantes a visitem?**

RM: Acho que é importante tratar da imagem da igreja porque como agora está muito estragada as pessoas espreitam da porta e vão embora.

**HRB: Quando pensa na igreja, do que é que se recorda? Quais os elementos que considera como sendo de valor?**

RM: O portal é muito importante, assim tomo a talha dourada existente nos detalhes e os azulejos.

**HRB: Peço-lhe, por favor, que comece por se identificar.**

Daniel Gonçalves: Chamo-me Daniel Gonçalves, tenho 58 anos e sou farmacêutico. Trabalho em frente à Capela de Santa Iria à cerca de 20 anos.

**HRB: Desde já o meu obrigada. Pode-me dizer o que pensa desta igreja?**

DG: Acho que já deviam ter apostado mais na igreja, tem estado um pouco abandonada.

**HRB: Já alguma vez usufruiu do espaço do edifício?**

DG: Já, já cheguei a ver um concerto de música clássica, mas não se repetiu.

**HRB: Uma vez que o edifício faz parte do seu dia a dia, que significado tem para si?**

DG: Apesar de ser uma capela bonita, ela esteve muito tempo ao abandono e por isso a comunidade perdeu o interesse por ela. Mas os caminhantes de Santiago ficam cá cerca de um dia e estão sempre interessados na igreja, apesar de normalmente só a espreitarem. Acho que a igreja está subaproveitada.

**HRB: Para que essa ligação voltasse a ser estabelecida, que alterações acha que seriam necessárias realizar?**

DG: Para levar lá as pessoas, era necessário que ela fosse tratada. Ninguém gosta de estar num sítio em mau estado. Penso que isso seria uma transformação que já faria toda a diferença porque a igreja em si é muito bonita, só tem de ser arranjada.

**HRB: Por último, quais os elementos da igreja que considera como sendo de valor?**

DG: Para mim são os azulejos e as pinturas. Tem muitas mas precisam de ser tratadas.

**HRB: Pedia-lhe por favor que me dissesse o seu nome, idade e profissão.**

António Pereira: António Pereira, 89 anos, reformado.

**HRB: Obrigada pela sua disponibilidade. Gostava de começar por lhe perguntar o que pensa da Igreja do Convento de Santa Iria.**

AP: A igreja é muito bonita e é a memória de Santa Iria, que é a padroeira da nossa cidade.

**HRB: Já alguma vez fez uso do espaço do edifício?**

AP: Já fui muitas vezes à igreja, mas só para a visitar.

**HRB: E que importância tem esta igreja para si?**

AP: É importante porque é a igreja da padroeira da cidade, onde ela foi martirizada, e uma das mais antigas de Tomar.

**HRB: Segundo a sua opinião, o que falta fazer à igreja para que as pessoas comecem a deslocar-se novamente até ela?**

AP: Faltam informações para que as pessoas a visitem. Só os estrangeiros é que se interessam, tiram fotografias e assim, mas também se vão embora logo. Devia-se fazer ali tudo o que se faz com os outros monumentos, informar o que é o espaço, fazer o mesmo aproveitamento que os outros monumentos de Tomar, ou pelo menos o mesmo tratamento.

**HRB: E, pessoalmente, quais os elementos existentes na igreja que considerava como de valor?**

AP: Para mim é a estátua de Santa Iria, o quadro de São Francisco, os azulejos e o retábulo da capela (dos Valle).





